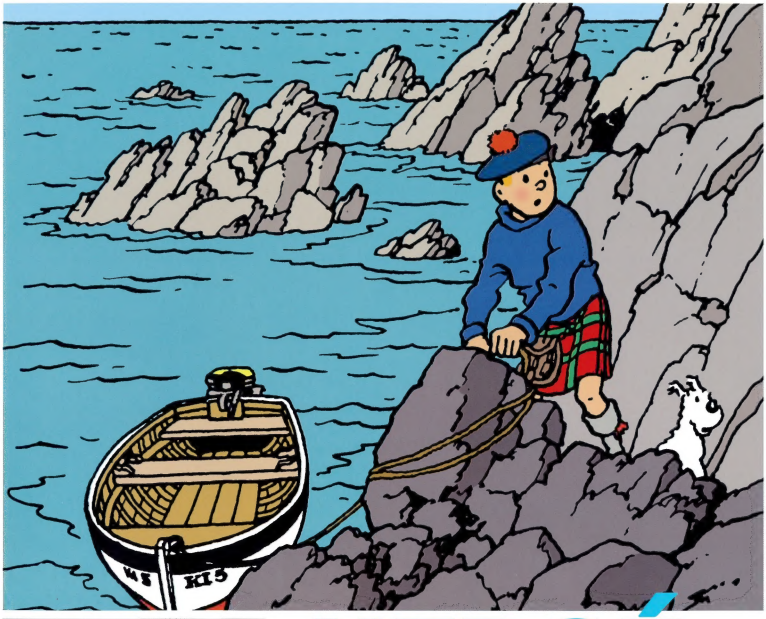
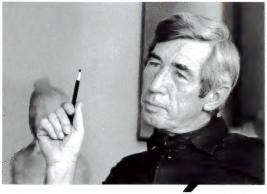
Beaux Arts hors-série

7,90 €



Belgique-F. Luxembourg-8,90 euros - Suisse-14 CHF - Canada-11,75 CAD



HERGÉ
LES SECRETS DU CRÉATEUR DE TINTIN

***Surprenant ! 1938, 1943, 1966, les trois versions de* L'Île Noire**

M 08081 - 38H - F: 7,90 € - RD

Linklaters

Visuel de *L'Oreille cassée* © Hergé / Moulinsart 2016

Les 170 avocats du cabinet Linklaters à Paris sont fiers de s'engager aux côtés de la Réunion des musées nationaux - Grand Palais en apportant leur soutien à l'exposition Hergé.

Créé à Londres il y a 175 ans et présent à Paris depuis 1973, Linklaters, cabinet d'avocats d'affaires, participe, depuis plus de 40 ans, aux grandes phases de l'histoire économique de la France.

Linklaters accompagne ses clients pour leurs opérations complexes dans toutes leurs dimensions financières, corporate ou contentieuses tant au niveau national et européen que mondial.

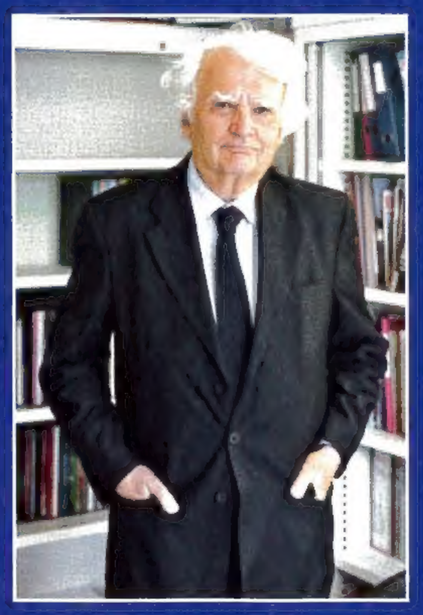
25 rue de Marignan
75008 Paris
Tel: (+33) 1 56 43 56 43

linklaters.com

Abou Dhabi | Amsterdam | Anvers | Bangkok | Berlin | Bombay | Brisbane* | Bruxelles
Dubaï | Düsseldorf | Francfort | Hanoï^ | Ho Chi Minh-Ville* | Hong-Kong | Jakarta** |
Johannesburg*** | Le Cap*** | Lisbonne | Londres | Luxembourg | Madrid | Melbourne* | Milan
Moscou | Munich | New Delhi^ | New York | Oulan Bator^ | Paris | Pékin | Perth* | Port Moresby* | Rome
São Paulo | Séoul | Shanghai | Singapour | Stockholm | Sydney* | Tokyo | Varsovie | Washington, D.C.

** Bureau d'Allens avec une alliance intégrée*
*** Bureau de notre partenaire Widyawan & Partners*
**** Bureau de notre partenaire Webber Wentzel*
^ Bureau de TT&A, cabinet best friend

Exposition organisée par la Réunion des musées nationaux – Grand Palais en collaboration avec Le Musée Hergé.



Éditorial

PAR CLAUDE POMMEREAU

Hergé, modestie et génie

Hergé au Grand Palais : consécration ? N'abusons pas du mot. Hergé fut célèbre très tôt, le succès de *Tintin* ne s'est jamais démenti, Charles de Gaulle apportant sa touche finale en déclarant que le héros était son seul rival international. Hergé, si modeste et si orgueilleux à la fois, détestant la foire aux *people*, aurait souhaité être Miró, qu'il admirait tant. Le voilà super star du Grand Palais, le temple de l'art dit «majeur», celui de la peinture et de la sculpture. Art mineur, art majeur. Art majeur, celui qui est exposé en général au Grand Palais, qui est censé élever l'humanité, art mineur celui auquel s'impose la reproductibilité industrielle, art «à la portée des enfants», ce qui a beaucoup nui à la bande dessinée.

La caractéristique d'une œuvre d'art disait l'historien d'art, son ami Pierre Sterckx, est de donner de l'infini à un produit daté et localisé. Et Sterckx éperdu d'admiration, d'y ranger les couvertures du *Petit Vingtième* dessinées entre 1940 et 1950. Nous en reproduisons ici quelques exemples éminents. Hergé fut un portraitiste, et un caricaturiste dans la lignée des grands dessinateurs comme Ingres qu'il appréciait fortement, avec l'obligation qu'impose le récit : choisir la version qui recèle le plus de mouvement. Il citait le mot de Delacroix : «Un bon dessinateur doit pouvoir croquer un homme le temps qu'il tombe du toit.»

Les organisateurs de l'exposition, entre autres mérites, ont voulu montrer toutes les facettes du talent du créateur de Tintin. Dessinateur, publicitaire affichiste croulant sous les commandes, il s'essaya aussi à la peinture, fasciné par l'abstraction, sous la houlette de Louis Van Lint, peintre belge qui lui donna des cours, avant de comprendre qu'il ne pouvait prétendre occuper dans cet «art majeur» la place qu'il avait conquis avec la BD. Modestie et génie. Hergé.

Beaux Arts &Cie

Ce hors-série
de Beaux Arts magazine
est édité par
Beaux Arts & Cie

Éditeur Claude Pommereau
Rédacteur en chef Jean-Pierre Saccani
Création graphique Jean-Marc Dupuis
Iconographie Florelle Guillaume
Secrétaire de rédaction Capucine Jahan

Ont collaboré à ce numéro
Alain Baran, Hubert d'Alverny, Guillaume Evin, Jacques Langlois, Dominique Maricq, Claude Pommereau, Christophe Quillien, Jean-Pierre Saccani, Thomas Schlesser, Marc Schliklin

Merci à Louise Cliche, Dominique Maricq, Didier Platteau

Beaux Arts & Cie
Président Frédéric Jousset
Directeur de la rédaction Fabrice Bousteau
Directeur délégué de la publication Thierry Lalande
Directrice générale Marie-Hélène Arbus
Directrice des partenariats Marion de Flers
Directeur artistique Bernard Borel
Beaux Arts magazine
3, carrefour de Weiden
92130 Issy-les-Moulineaux
01 41 08 38 00
www.beauxartsmagazine.com

Photogravure Keygraphic, Paris
(Printed in France)
Commission paritaire 1118 K 84238
ISSN 0757 2271
Dépôt légal Septembre 2016
Ventes au numéro 01 56 82 12 06
Commande du numéro GLI
01 55 56 70 72
www.beauxartsmagazine.com

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES
Tous les dessins et planches d'Hergé reproduits dans ce hors-série sont © Hergé / Moulinsart 2016. Pour l'ensemble des photographies issues des archives Hergé : © coll. Studios Hergé DR. Les droits d'auteur des photographies sont réservés en comptabilité pour les ayants droit dont, malgré nos efforts, nous n'avons pu trouver les coordonnées. Pour toutes les œuvres de ses membres : © ADAGP, Paris 2016.

Couverture : © Hergé / Moulinsart 2016 ; © Vagn Hansen - Coll. Studios Hergé

© Beaux Arts magazine / Beaux Arts & Cie.

Sommaire

HERGÉ INTIME

08 Un génie secret raconté par son secrétaire particulier

14 Les 15 dates clés d'une vie dédiée à la création

18 Les rencontres qui ont marqué sa vie

HERGÉ L'ARTISTE

22 La «ligne claire», retranscrire l'essentiel

28 Les couvertures du *Petit Vingtième*, une prouesse hebdomadaire

32 Une œuvre imprégnée de l'histoire de l'art

40 Itinéraire d'un collectionneur éclairé

48 Avant Tintin, la pub

LES INSPIRATEURS D'HERGÉ

58 Les dessinateurs qui ont nourri son trait

66 L'Alph-Art ou la fascination pour les faussaires

72 La saga des maîtres du faux

AU CŒUR DU GÉNIE D'HERGÉ

78 Les huit étapes qui ont rythmé son œuvre

86 La naissance d'un scénario

90 Confessions

LES SECRETS DES ALBUMS CULTES

94 *Le Lotus bleu*, le grand tournant

104 *L'Île Noire*, quand Hergé remet l'ouvrage sur le métier

120 *Objectif Lune* et *On a marché sur la Lune*, Armstrong pris de vitesse

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES : p.3 © Photo Jean Picon • p.4 © Marc Gantier/Gamma • p.7 © Kobel – Coll. Studios Hergé • p.8 © Le Temps de Pose- Jean-Pierre Renault • p.10-11 © Wim Dannau/Gamma • p.14-15 © coll. Studios Hergé DR. Excepté ill. [1932] © DR / Collection Philippe Goddin • p.16-17 © coll. Studios Hergé DR. Excepté ill. [1950] © Philippe Fontaine 2003 / Ill. [1955]. © Nemerlin / Ill. [1960] © Fondation Lucio Fontana, Milano / by SIAE / ADAGP, Paris, 2016 / Ill. [1971] © Coll. Particulière / DR. • p.18 Coll Georges Remi Jr. / © Gamma • p.19 © DR-Coll. particulière / © Oscar / © Fondation Jacobs / Archives Philippe Biermé / © Alain d'Espa • p.21 © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / ADAGP, Paris 2016 • p.25 © Editions Blake et Mortimer / Studio Jacobs (Dargaud-Lombard s.a.) 2016 ; Franquin, Goscinny, Greg © Editions du Lombard (Dargaud – Lombard s.a.), 2016 • p.26 © Akg-images / Album / Joseph Martin ; © Akg-images / © Estate of Roy Lichtenstein New York / ADAGP, Paris, 2016 • p.27 © Glénat 2016/ Théo van den Boogard ; Cité Lumière. Ted Benoît © Casterman • p.32 © Karel Van MilleghemM • p.33 © DR • p.34 © Akg-images / MPortfolio / Electa • p.35 © Bridgeman Images • p.36 © Akg-images • p.37 © SuperStock/Leemage • p.38 © Akg-image / © ADAGP, Paris 2016 • p.39 © Akg-images / World History Archive / © Successió Miró / ADAGP, Paris, 2016 • p.41 © Successió Miró / ADAGP, Paris, 2016 • p.42 © ADAGP, Paris 2016 • p.43 © ADAGP, Paris 2016 • p.44 © Estate of Roy Lichtenstein New York / ADAGP, Paris, 2016 • p.45 © Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles ; © ADAGP, Paris 2016 ; © Studio Hergé • p.57 © Benjamin Rabier • p.59 © DR • p.61 Coll. & © BnF, Paris • p.64 © Franquin/Fluide Glacial • p.65 Cuvelier © Editions du Lombard (Dargaud – Lombard s.a.), 2016 • p.71 © Alain Mingam/Gamma-Rapho • p.72 © Photo de International Arts & Artists sur Flickr • p.73 © Pierre Boulat / LIFE Picture Collection / Getty Images ; © PVDE / Bridgeman Images • p.74 © Akg-images / ullstein bild ; © AFP Photo • p.75 © DR • p.77 © Kayaert • p.89 © DR • p.94 © DR • p.96 Collection Studios Hergé / © DR • p.98 © Bibliotheque des Arts Decoratifs, Paris, France / Archives Charmet / Bridgeman Images • p.99 © Mary Evans / Bridgeman Images • p.100 © Suddeutsche Zeitung / Rue des Archives ; © Bridgeman Images • p.110 © DR • p.111 © Rue des Archives/Everett ; © Bridgeman Images • p.113-114 © Shutterstock • p.123 © AFP Photo / Blue Origin • p.128 © Everett Collection / Bridgeman Images

HERGÉ

Intime

Distant parfois, chaleureux souvent, orgueilleux et humble à la fois, étonné d'être devenu une star, il connut des jours sombres. Il y répondait par une soif accrue de connaissances. Alain Baran, qui fut son secrétaire particulier, décrit ici la nature profonde de l'homme.

Hergé dans son bureau des Studios Hergé, en 1976, plaisantant en compagnie d'un jeune admirateur.

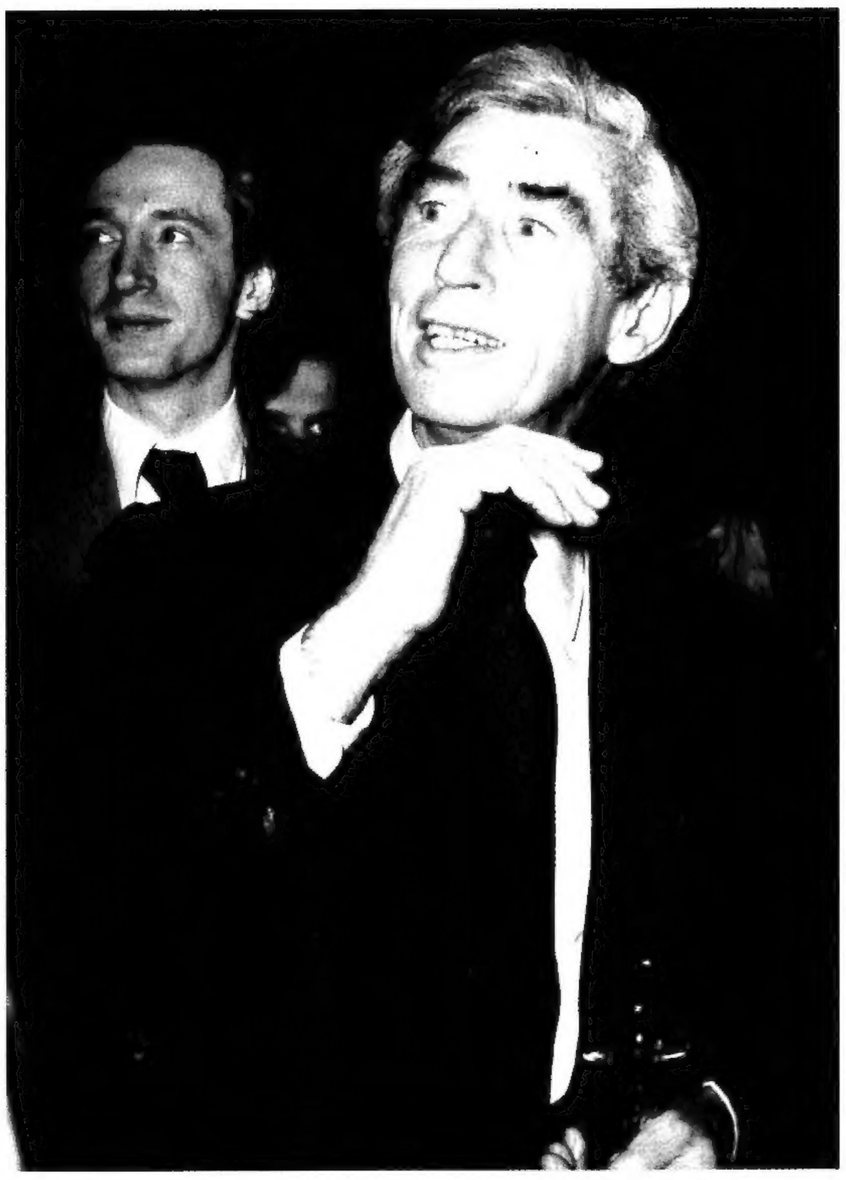
ILE
IRE
TINTIN
ON A MARCHÉ SUR LA LUNE

Récit

Un génie secret raconté par son secrétaire particulier

Alain Baran fut l'un des proches collaborateurs du père de Tintin. De 1977 à 1983, il accompagna Hergé au quotidien, et fut l'ami attentif de l'homme pudique et courtois que fut Georges Rémi. Il se souvient de ces quelques années qui ont changé sa vie…

PAR ALAIN BARAN



CI-DESSUS
Hergé en compagnie d'Alain Baran en 1979. Ce dernier devint son secrétaire particulier en 1977 Il continua de gérer les droits dérivés de Tintin quelque temps après sa mort.

PAGE DE DROITE
Hergé, devant une planche de *Quicke et Flupke*, en 1935.

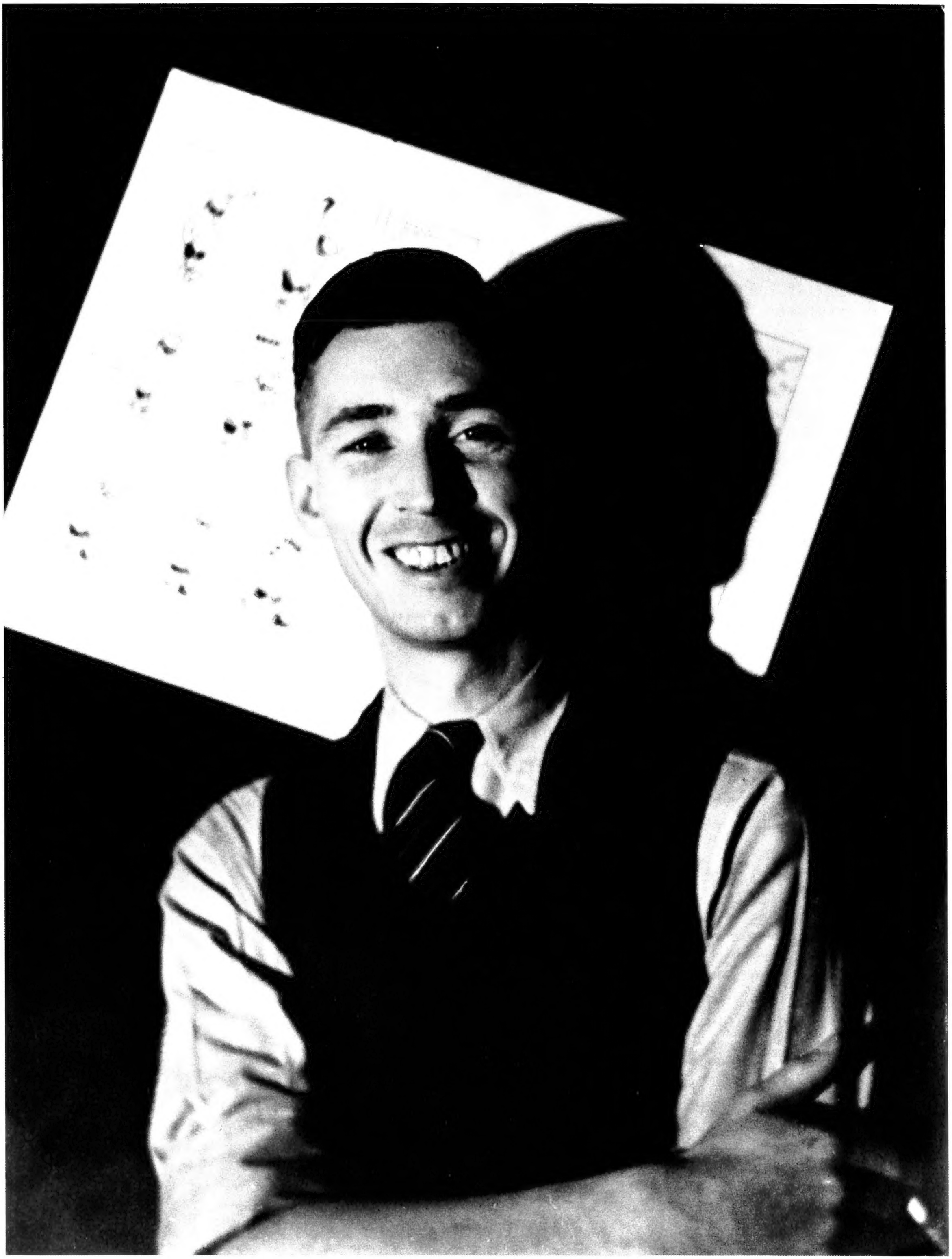
> Il ne s'est jamais considéré comme un artiste. Avec humour, cachant ainsi toute sa pudeur, Hergé déclarait que son métier était de raconter des histoires aux enfants et qu'il le faisait au moyen de dessins, pour lesquels il avait quelques capacités.

Durant la dernière période de sa vie, et en tout cas pendant une vingtaine d'années, Hergé… je dirais même plus, Georges Remi s'était progressivement révélé au détriment de son pseudonyme, qui avait jusque-là occupé le premier rang de sa vie professionnelle, voire privée.

À cette époque, parallèlement à son goût pour l'art contemporain, la pensée chinoise et le taoïsme en particulier, qui avaient déjà su capter son intérêt à la fin des années 1930, occupèrent une place de plus en plus grande dans les lectures et la pensée d'Hergé. Il fut notamment impressionné par le physicien Fritjof Capra dont l'ouvrage *Le Tao de la physique* (1975) permit au grand public de «décrypter» le langage de la physique moderne tout en la rapprochant de la vision mystique exprimée par l'hindouisme, par le taoïsme et surtout par le védisme. Toutes ces pensées apportaient des éléments similaires quant au fonctionnement de l'Univers ; selon Capra, ce dernier est une sorte de «trame d'événements interconnectés ; aucune des propriétés d'une partie de la trame n'est fondamentale : elles sont toutes générées par les propriétés des autres parties. Enfin, ce sont les interrelations des parties qui déterminent la structure de la trame entière».

Deux ans plus tard, l'astrophysicien Jean Charon, qui cherchait à prolonger les idées d'Einstein, publia *L'Esprit, cet inconnu* (1977), ouvrage qui exerça aussi un ascendant considérable sur Hergé, cette fois dans sa réflexion à propos de la mort. Partant du principe que ce que l'on avait pu démontrer dans l'infiniment grand se retrouvait dans l'infiniment petit, Charon déclara que les électrons formant notre corps comprenaient un espace et un temps différents de ceux que nous connaissions. Le savant appela «éons» (du mot grec *aiôn* qui signifie «temps, éternité») ces électrons tout particuliers. Dans cet espace-temps nouveau, la mémoire des événements passés non seulement demeurait, mais se multipliait sans cesse…

Au niveau de son travail, alors que l'album *Tintin et les Picaros* sorti en 1976 n'avait pas vraiment séduit, Hergé abordait 1977 sans véritable projet. C'est à ce moment qu'il me proposa de devenir son secrétaire particulier. «Tu verras, Alain, tes tâches à mes côtés seront en fait très simples et relativement routinières.



«CE N'EST PAS EN COPIANT LES DESSINS DES AUTRES QUE L'ON SAIT DESSINER»

Elles seront principalement liées à ma correspondance. D'abord et avant tout, nous répondrons à mes lecteurs. J'y attache une très grande importance. Ils prennent la peine de m'écrire et la moindre des courtoisies est de leur adresser une réponse personnelle. Il y aura par ailleurs les Éditions Casterman qui publient les albums *Tintin* en français et en néerlandais. Nous entretenons des relations fort cordiales, où l'élégance prévaut. Une quinzaine de lettres par semaine s'échangent entre nous ; elles se rapportent surtout à des éditions en langues étrangères et à des demandes de reproduction en tous genres des images sorties des albums. Enfin, il y aura les relations avec les agents commerciaux à qui j'ai concédé le droit de placer Tintin et ses compagnons sur des produits divers et dans des publicités. Ce sont les Éditions du Lombard, qui publient par ailleurs le journal *Tintin*, qui gèrent l'ensemble de ces droits. Nos relations sont généralement courtoises, mais nos visions divergent souvent, surtout en ce qui concerne le journal, qui me vaut de temps à autre une colère à la Haddock. À part cela, rien de particulier, sinon qu'en 1979 l'on célébrera le 50e anniversaire de Tintin, qui fera l'objet de l'une ou l'autre activité et, sans doute, de quelques articles dans la presse…»

Il ne recherchait pas les honneurs

La correspondance entre Hergé et ses lecteurs reflétait bien certains traits de la personnalité de celui-ci. De nature pudique, il parlait peu de lui-même, et certainement pas de Georges Remi qu'il souhaitait garder à l'abri des curieux. Les compliments le flattaient incontestablement, mais il ne recherchait pas les honneurs. Il avait même plutôt tendance à les fuir. Il appréciait en revanche énormément la discrétion, l'élégance et la courtoisie. Aussi pour se définir évoquait-il par moments le proverbe chinois : «L'homme courtois évite de poser le pied sur l'ombre de son voisin.» Lorsqu'on lui demandait par exemple à quoi il attribuait le succès international de Tintin, la réponse était «Je l'ignore !» et d'ajouter «Je suis comme le pommier qui produit ses pommes, mais qui ne peut pas dire si et pourquoi elles sont bonnes.» Au lecteur, ou même au journaliste, qui lui posait la question : «Pourquoi n'avez-vous pas développé un univers comparable à celui de Walt

Disney ?», paraphrasant Pline l'Ancien, il répondait sans hésiter : «Parce que "cordonnier, ne juge pas plus haut que la chaussure".»
Aux conseils qu'on lui demandait à propos du métier de dessinateur, il répondait tantôt «Tout comme c'est en marchant que l'on apprend à marcher…», tantôt «Tout comme c'est en forgeant que l'on devient forgeron…» et d'ajouter chaque fois «… c'est en dessinant, toujours et sans cesse, que l'on devient dessinateur.» Autre conseil qu'Hergé adressait quand on lui envoyait par exemple des copies de ses planches : «Ce n'est pas en copiant les dessins des autres que l'on sait pour autant dessiner. Savoir dessiner, c'est

Hergé et ses collaborateurs, en 1970. De gauche à droite : Nicole Thenen, Michel Desmarets, France Ferrari, Bob De Moor, Josette Beaujot, Hergé, Jacques Martin et Baudouin Van den Branden.

d'abord, et avant tout, savoir observer. Observer ce qui nous entoure et le reproduire sur le papier. Ce n'est par ailleurs pas en reprenant les personnages des autres, ainsi que leur style d'aventures que l'on deviendra créateur. La création est une relation entre l'auteur et son imagination. Celle-ci est infinie…»
Hergé m'avait donc préparé à des années plutôt calmes. Ce fut tout le contraire.
1978. Deux faits marquants : d'abord, la préparation du 50e anniversaire de Tintin qui apportait des signes certains d'une célébration qui ne manquerait pas de temps forts, parmi lesquels une exposition proposée par un des temples de la culture belge, le palais des Beaux-Arts à Bruxelles. Deuxième fait marquant : dans le courant de l'été, Hergé mit en chantier une nouvelle aventure de Tintin. Je me souviens parfaitement de son enthousiasme, car l'histoire devait se situer dans le milieu de l'art contemporain, et plus particulièrement des faussaires. On y découvrirait un personnage largement inspiré par Fernand Legros, ce marchand d'art américain d'origine française, qui fut condamné pour vente de faux tableaux dans les années 1970 (lire page 77). Il y serait aussi question d'un gourou de pacotille, inspiré par un richissime «sage» indien découvert par Hergé dans un article publié dans *Paris Match*. En

tout cas, Hergé vécut dans cette nouvelle aventure une vraie enquête policière, comme auparavant…

1979. Lors du 50e anniversaire de Tintin, l'énorme hommage de la presse internationale scella à mon sens la pleine reconnaissance de la bande dessinée comme étant un art à part entière. Hergé croulait en outre littéralement sous la masse incroyable de lettres de félicitations venant de lecteurs de tous âges et des quatre coins du monde. L'exposition «Le Musée imaginaire de Tintin» fut une réussite totale, en grande partie parce qu'elle rassemblait plusieurs générations de visiteurs passionnés par le parallèle, savamment orchestré tout au long du parcours, entre la fiction du récit hergéen et la réalité sociale, culturelle et historique sur laquelle le père de Tintin s'était appuyé afin de rendre ses récits aussi plausibles que possible.

La période entre 1980 et 1982 fut bien moins réjouissante, car elle fut principalement marquée par la maladie. Atteint par une forme de leucémie, l'ostéomyélofibrose, Hergé dut mettre un sérieux frein à ses activités. Lui qui avait imprégné la vie de ses Studios par sa présence quotidienne dut se résoudre à ralentir drastiquement la fréquence de ses venues, pour finalement ne s'y rendre plus qu'une seule fois par semaine. Petit à petit, il délégua la direction des Studios à ses deux principaux assistants : Bob De Moor pour les questions artistiques et moi pour le reste. Cette mesure permit à Hergé de se consacrer à la nouvelle aventure de Tintin dont, soit dit en passant, nul parmi son équipe artistique ne connaissait les éléments.

Les retrouvailles avec Tchang

Ce silence permettait à Hergé, comme c'était toujours le cas à chaque nouvelle aventure de Tintin, de conserver la maîtrise totale de la création. Pour les autres questions artistiques, sa visite hebdomadaire, chaque mardi, se passait en bonne partie avec Bob De Moor afin de surveiller les réalisations en cours, principalement dans le domaine commercial. Cette période de deux ans fut malgré tout aussi marquée par un événement riche en émotions : les retrouvailles entre Hergé et Tchang, le sculpteur chinois qui avait aidé Hergé dans la réalisation de son album *Le Lotus Bleu*, et qui avait par la même occasion figuré dans cette aventure sous les traits du personnage portant, chose rarissime, le même nom.

IL ATTACHAIT UNE GRANDE IMPORTANCE À SES LECTEURS ET PRENAIT LA PEINE DE RÉPONDRE À CHACUN DE LEURS COURRIERS

Cartes postales envoyées par Georges à sa famille à l'occasion de vacances passées avec Germaine, sa première épouse. L'humour et le dessin ne le quittent jamais...

Pour la part de travail me concernant, nous parlions, Hergé et moi, deux à trois fois par jour via le téléphone. Je me rendais aussi plusieurs fois par semaine chez lui. Nous analysions ensemble les divers nouveaux projets, parmi lesquels figurait celui d'une fresque géante dans une future station de métro bruxelloise et qui devait occuper les Studios pendant au moins deux ans. Cette perspective réjouissait Hergé, car elle nous permettait d'écarter une bonne partie des actions purement commerciales. Hergé s'accommodait de ces dernières sans plaisir et il ne s'en cachait d'ailleurs pas. C'était à ses yeux un mal nécessaire qui lui permettait quand même de ne pas mettre en chômage technique son équipe artistique durant les longues périodes entre les derniers albums. Il était dès lors évident que la nouvelle aventure en gestation mettrait tôt ou tard toutes les actions dérivées loin derrière dans les priorités.

Vint 1983... Ma dernière conversation professionnelle avec Hergé, quelques jours avant qu'il sombrât dans le coma, fut essentiellement consacrée à une perspective totalement inattendue, à savoir un film réalisé par Steven Spielberg. Hergé, qui appréciait le travail du cinéaste américain, avait été sincèrement surpris et touché par sa demande. Il n'hésita donc pas à y répondre favorablement au point de garantir à Spielberg une liberté totale de création. Pour Hergé, un tel film allait avoir un réel impact bénéfique pour les albums *Tintin* sur le marché américain. Cela comptait bien au-delà des retombées financières du film proprement dit, sur lesquelles d'ailleurs il ne misait d'aucune manière. Il me priait donc de ne pas chercher à les négocier à tout prix. Force était de constater que, jusqu'aux derniers instants de sa vie, Hergé a conservé une attitude particulièrement humble face à son œuvre et que toute action devait se placer à son service.

Hergé avait connu le succès dès la première aventure de Tintin en 1929. Celui-ci ne cessa de grandir au fil du temps : le chiffre record de quatre millions d'albums vendus fut atteint durant la seule année du 50e anniversaire. Malgré un total de plus de cent millions d'albums vendus de son vivant, Hergé demeurait néanmoins jusqu'au bout aux antipodes d'imaginer que Tintin lui survivrait.

Le trésor des Studios Hergé

Tout comme le pommier ignore le goût de ses pommes, Hergé était sincèrement incapable de comprendre les raisons du succès de son œuvre, tout comme il n'attribuait aucune valeur matérielle au nombre impressionnant de ses dessins, planches originales et croquis en tous genres. Ce véritable trésor se trouvait réuni au sein des Studios Hergé dans une demi-douzaine de colonnes à tiroirs en bois sans fermeture de sécurité, à la portée de tout le monde.

Évidemment, personne aux Studios Hergé n'aurait songé un instant à commettre l'impardonnable ; cela ne fait aucun doute. Un banal vol avec effraction ayant eu lieu dans l'immeuble sans que personne s'en aperçût, je m'étais toutefois inquiété qu'une chose pareille survînt dans nos locaux. Aussi, avais-je demandé à Hergé s'il ne serait pas prudent de protéger un peu mieux tous ses travaux. Ce à quoi il m'avait répondu : «Qui s'intéresserait à mes dessins ?... Ce ne sont que des brouillons !... »

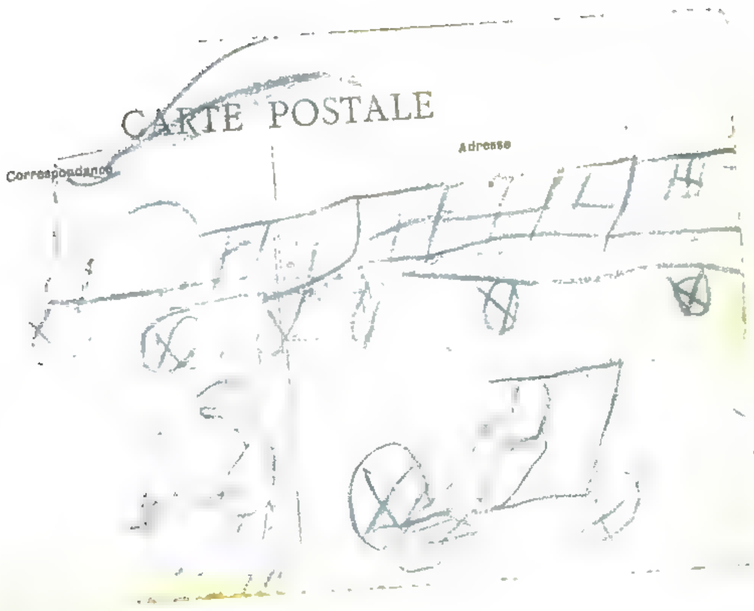
PAGE DE GAUCHE
Hergé en compagnie d'Edgar P. Jacobs, le créateur de *Blake et Mortimer*, en 1953. Jacobs apporta sa collaboration au créateur de *Tintin* de 1943 à 1947. En dépit de frictions épisodiques, ils restèrent amis jusqu'au bout.

15 Chronologie dates clés d'une vie dédiée à la création

Tout au long de sa carrière, Hergé a su à la fois saisir les opportunités qui se sont présentées à lui et s'entourer de collaborateurs talentueux. Retour sur les principaux événements qui ont jalonné son existence. PAR JEAN-PIERRE SACCANI

1907
Naissance de Georges Remi

Georges Remi naît le 22 mai 1907 à Etterbeek, une commune de l'agglomération bruxelloise. Son père, Alexis, est employé dans un magasin de confection pour enfants et sa mère, Élisabeth (née Dufour), est couturière. Georges est leur premier enfant. Paul, le second, viendra cinq ans après. À la maison, les Remi parlent à la fois le français et le néerlandais, ainsi que le «brusseleir», un patois pratiqué exclusivement par les milieux populaires. Lorsque Georges Remi sera devenu Hergé, il utilisera ce patois pour les langues intraduisibles des Syldaves et des Arumbayas.



1911
Son premier dessin

Le petit Georges adore dessiner. Il devient par la suite un adolescent turbulent. Pour le calmer, ses parents lui donnent du papier et un crayon. Ci-dessus, son premier dessin connu : un train passe devant une automobile à l'arrêt, sous les yeux d'un garde-barrière. Enfant, il montre déjà cette fascination pour les trains et les automobiles que l'on retrouvera souvent dans son œuvre.

1924 Création de Totor, C.P. des Hannetons

La première vraie bande dessinée d'Hergé paraît dans la revue *Le Boy-Scout*, où il publie régulièrement des dessins (le scoutisme est alors l'une de ses grandes passions). Pour la première fois, il signe également de ses initiales inversées, R.G. Le texte n'est pas encore dans des bulles mais sous les images. Très vite, on verra apparaître l'humour du futur père de Tintin...

1930
La première une du Petit Vingtième

En 1927, Hergé rencontre l'abbé Wallez (lire p. 18) qui dirige alors le journal le *Vingtième Siècle* où Hergé travaille au service des abonnements. L'abbé, adversaire résolu du communisme, encourage le talent d'Hergé et lui confie le supplément jeunesse du *Petit Vingtième*. La première une entièrement illustrée paraît le 10 avril 1930.

Deuxième année. — N. 15. JEUDI 10 AVRIL 1930
LE PETIT VINGTIEME
PARAIT LE JEUDI DANS LE VINGTIEME SIECLE
QUICK APPREND LA BOXE

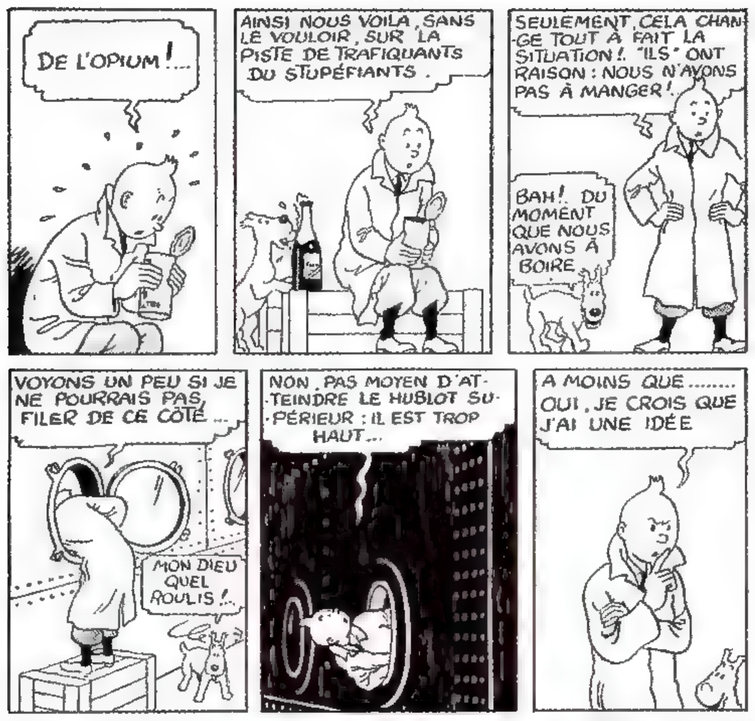
1930
Crever la bulle !

Cœurs vaillants, hebdomadaire catholique français pour enfants, achète *Tintin chez les Soviets*. Stupeur du rédacteur en chef. Il n'a jamais vu de bulles ! Croyant à une erreur, il rajoute un commentaire sous chaque image...

Mais ce sont tous les deux des Cœurs Vaillants. Ils ne se laissent pas aller au découragement. La pluie a produit sur Milou l'effet d'un tub, et Tintin fait un peu de culture physique.

1932 Son mariage avec Germaine Kieckens

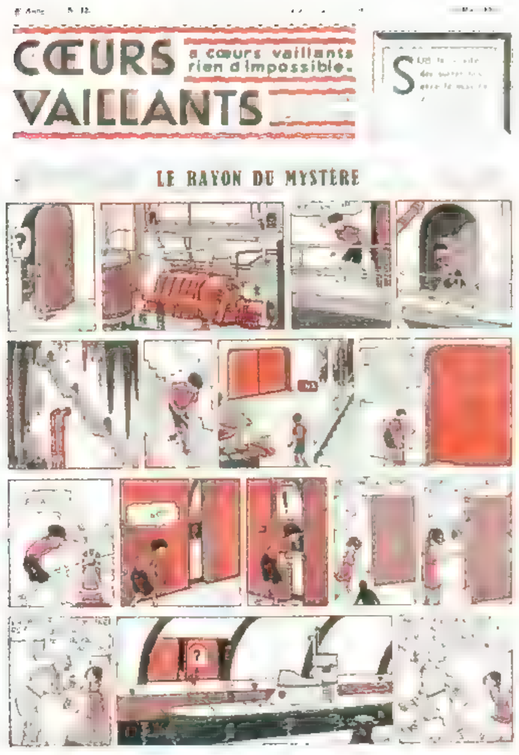
Hergé rencontre Germaine au *Petit Vingtième*. Cette rousse éclatante n'est autre que la secrétaire dévouée de l'abbé Wallez. Celui-ci ayant décrété un jour que tous ses collaborateurs doivent convoler, il pousse littéralement la jeune femme dans les bras de Georges. Ils se marient le 21 juillet 1932, et c'est l'abbé Wallez qui recueille leurs consentements...


DE L'OPIUM !...
AINSI NOUS VOILA, SANS LE VOULOIR, SUR LA PISTE DE TRAFIQUANTS DU STUPÉFIANTS.
SEULEMENT, CELA CHANGE TOUT À FAIT LA SITUATION ! "ILS" ONT RAISON : NOUS N'AVONS PAS À MANGER !
BAH ! DU MOMENT QUE NOUS AVONS À BOIRE
VOYONS UN PEU SI JE NE POURRAIS PAS FILER DE CE CÔTÉ...
MON DIEU QUEL ROULIS !...
NON, PAS MOYEN D'ATTEINDRE LE HUBLOT SUPÉRIEUR : IL EST TROP HAUT...
A MOINS QUE..... OUI, JE CROIS QUE J'AI UNE IDÉE

LIEUTENANT, LE CAPITAINE VOUS DEMANDE...
LE CAPITAINE ?... QUE ME VEUT-IL, CE VIEIL IVROGNE ?...
OUI, JJJ... JE VOUS AI FFF... FAIT APPELER, LIEUTENANT. SSSS... C'EST HON... HONTEUX ! ON ME.... C'EST HONTEUX !... ON ME LAISSE MOURIR DE SOIF !... JE, JE N'AI PPP... PLUS UNE GOUTTE DE WHISKY !...
C'EST INADMISSIBLE, EN EFFET, CAPITAINE. JE VAIS VOUS EN FAIRE APPORTER TOUT DE SUITE.

1940
Tintin et Le Soir «volé»

En 1940, Hergé collabore au journal *Le Soir*, alors sous contrôle allemand. Un supplément jeunesse paraît le 17 octobre 1940, annonçant fièrement en une : «Tintin et Milou sont revenus.» En ces temps troublés, pas question pour Hergé d'arrêter de travailler, mais à la Libération, il est interrogé par la justice qui juge son cas véniel. Ce qui ne sera pas le cas de quelques-unes de ses connaissances.



1936
Zo, Zette et Jocko

Cœurs Vaillants publie *Les Aventures de Jo, Zette et Jocko*. La seule série où Hergé fait vivre une famille complète. Le petit garçon et sa sœur sont les enfants d'un ingénieur en aéronautique, ce qui prouve l'intérêt qu'Hergé porte déjà à la technologie. Ne rencontrant pas un grand succès, la série s'interrompt brutalement au cours du troisième récit.

1946
Lancement du journal Tintin

Le 26 septembre, trois associés, Raymond Leblanc, Georges Lallemand et Hergé, lancent le journal *Tintin* sur un rythme hebdomadaire. Hergé, qui est l'âme du magazine, embauche Edgar P. Jacobs et Jacques Van Melkebeke, puis Paul Cuvelier qu'il admire beaucoup (lire p. 66). Le numéro 1 s'arrache à 60 000 exemplaires. Le succès est foudroyant, le tirage du troisième numéro sera même fixé à 80 000 exemplaires.

1950
Création des Studios Hergé

Ayant traversé de nombreux passages dépressifs, Hergé a besoin de s'entourer solidement. C'est pourquoi il crée les Studios Hergé le 6 avril 1950. Une équipe de trois personnes l'épaule désormais dans sa production, qui prend de l'ampleur de jour en jour. Trois ans plus tard, les Studios comptent une quinzaine d'employés. Dont Bob de Moor et Jacques Martin, deux véritables piliers de la bande.

1955
La rencontre avec Fanny

En 1955, les studios Hergé embauchent deux coloristes, dont une jeune femme de 20 ans, Fanny Vlamynck (2e en partant de la gauche). Hergé en a alors quarante-huit. C'est le coup de foudre. Hergé découvrira avec elle de nouveaux horizons, le bouddhisme et d'autres pensées orientales notamment. Ils se marieront en 1977.

1960
Hergé et Fontana

Le père de Tintin achète très tôt les toiles fendues au rasoir de ce peintre italien (ici *Concetto Spaziale*, 1950). Contrairement à ses contemporains qui voient dans ce geste répétitif un «sacrilège» envers la peinture, Hergé parle plutôt de «contemplation». Sans doute y voit-il aussi le pinceau des calligraphes chinois.

1975
Le dernier album

Ce récit ne fait pas l'unanimité auprès des Tintinophiles (c'est bien le seul !)... Hergé l'a réalisé à une époque où il commence à se désintéresser de Tintin pour vivre une existence paisible avec Fanny. Le couple voyage en Chine ou plonge dans les mers du Sud... Restent tout de même les «Turlurons», ces fameux touristes de carnaval emmenés par Séraphin Lampion.

1971
Ses voyages aux États-Unis

Si Tintin était un vrai globe-trotteur, Hergé, lui, ne commença à voyager qu'après sa rencontre avec Fanny. Grand amateur de westerns, il adore les États-Unis. Bien qu'il fût attiré par cette culture dès ses années de scoutisme, il ne se rendra finalement dans les réserves Sioux que dans les années 1970.

1983
Mort d'Hergé

En 1979, lors de l'inauguration de la première exposition célébrant son œuvre («Le musée imaginaire de Tintin»), Hergé montre déjà des signes de fatigue. L'année suivante, les médecins lui diagnostiquent une leucémie qui le tient progressivement éloigné de ses Studios, dont il délègue la partie artistique à Bob De Moor. Il continue de superviser différents «chantiers», comme celui de l'installation d'une fresque géante dans le métro de Bruxelles. Il s'éteint le 3 mars 1983. Tintin et Milou en pleurent encore.

Rencontres

Ils ont marqué sa vie

Ces six personnages ont compté dans la vie personnelle et artistique d'Hergé. Portraits de ces hommes qui l'ont accompagné à l'un ou l'autre moment de sa carrière.

PAR CLAUDE POMMEREAU

L'abbé Norbert Wallez

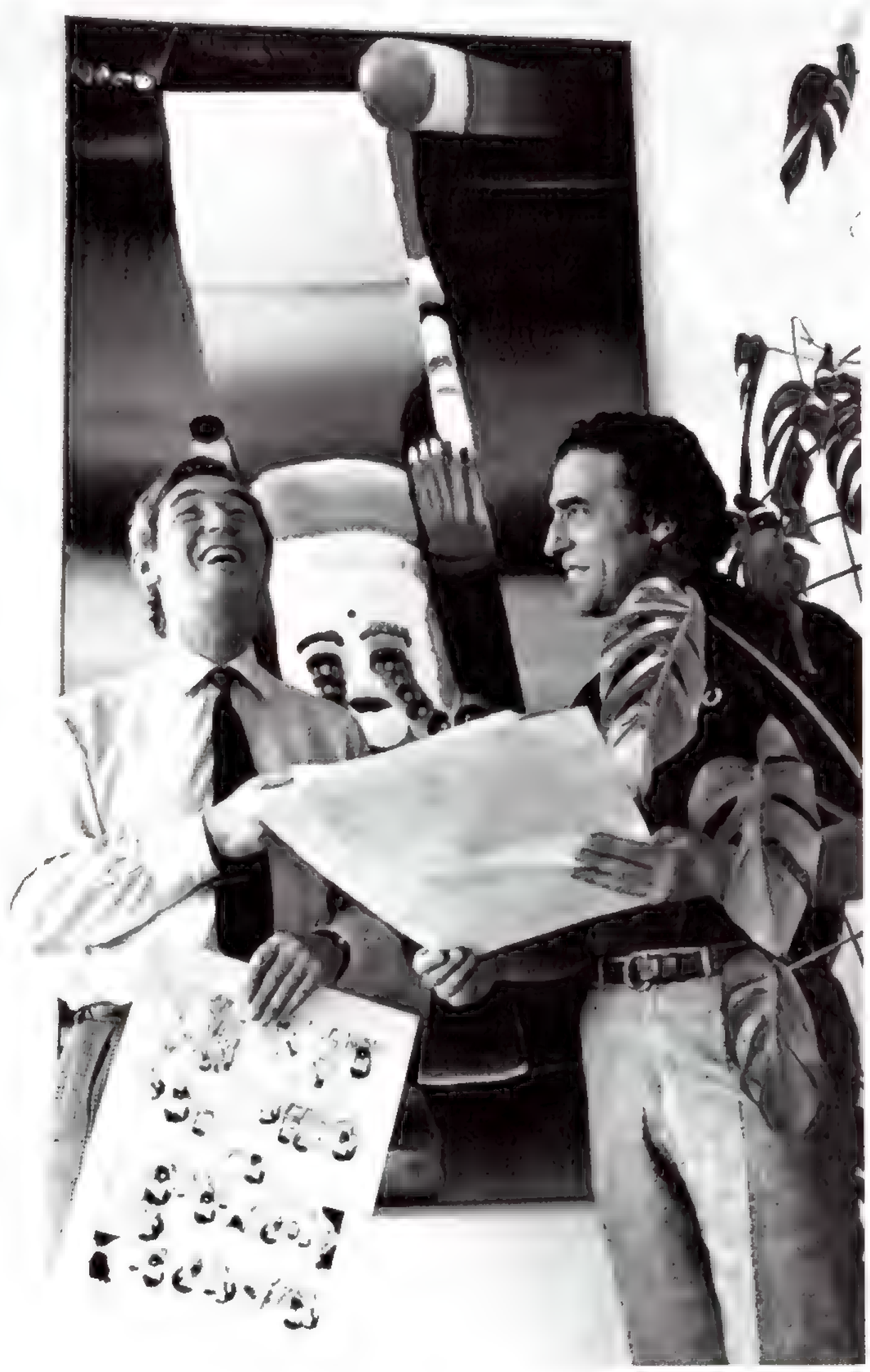
L'inspirateur

L'abbé, admirateur de Mussolini, est le directeur du journal *Le Vingtième Siècle*. Mesurant 1 m 90, pesant 110 kg, ce colosse à la voix de stentor dirige ses troupes d'une main de fer. Il confie au jeune Georges Rémi du travail de photogravure. La future femme d'Hergé, Germaine, est sa secrétaire. Fin 1928, l'abbé, conscient du talent de dessinateur du jeune homme, lui confie le supplément jeunesse *Le Petit Vingtième* et lui suggère la création d'un petit reporter partant fouiner chez les Soviets détestés. Il est débarqué en 1933 de la direction du journal. Collaborationniste, Norbert Wallez publie en 1944 un plaidoyer délirant en faveur du rattachement de la Belgique à la Rhénanie et sera condamné à 4 ans de prison.

Jacques Martin

Le collaborateur impétueux

Il montre un jour ses dessins à Raymond Leblanc qui se déclare poliment séduit, ce qui est loin d'être le cas pour Hergé. La première aventure d'Alix est publiée dans le journal *Tintin* dès le cinquième numéro. Après le départ de Jacobs, Hergé l'appelle à rejoindre les Studios en 1948, impressionné par ses capacités de scénariste autant que de dessinateur. Disant son fait au patron, il a une mentalité de chef. Les deux auteurs ne sont pas d'accord sur la place des gags. Martin s'en prive bien volontiers. «Votre César, il ne se prend jamais les pieds dans le tapis?» s'amuse Hergé. Dans l'équipe, il est le spécialiste des scénarios et des personnages. Et des voitures, locomotives, avions... Ses albums – *Alix* et *Lefranc* – connaîtront un grand succès.



Jacques Van Melkebeke
L'homme de l'ombre

Le 14 juin 1940, un homme de 36 ans frappe à la porte du *Soir «volé»*, le quotidien belge réquisitionné par les Allemands... Il est peintre, scénariste, créateur de BD. Hergé en charge du supplément pour enfants du *Soir* l'engage. Les deux hommes ne se quitteront plus, Jacques jouant le rôle d'accoucheur dans la conception des scénarios. Malheureusement, il travaille aussi en parallèle pour un magazine pro-allemand. Hergé le choisit en 1946 comme rédacteur en chef du nouveau journal *Tintin*. Cela ne dure pas. Poursuivi pour collaboration pendant la guerre, Van Melkebeke travaille dans la clandestinité, puis est emprisonné deux ans. Il participe encore avec Hergé et Jacobs à la conception d'*Objectif Lune*. La rupture avec Hergé en 1952 sera définitive...

Raymond Leblanc
L'entrepreneur

Hergé fait sa connaissance en 1946. Fringant, gominé, il est décidé à conquérir le marché de la presse enfantine francophone. Il lui faut un hebdomadaire, avec Tintin comme nom emblématique, en persuade Hergé, qui devient directeur artistique du journal. Succès foudroyant. Les BD à succès s'enchaînent : *Alix*, *Michel Vaillant*, *Barelli*... Mais Hergé traverse une mauvaise passe personnelle. Ses absences étant fréquentes, Leblanc prend des décisions sans le consulter, le ton monte, mais leurs intérêts restent liés, ils le savent. Plus tard, Leblanc crée les studios de dessins animés Belvision (*Tintin et les requins*) et coédite *Pilote*. Avec sa société Publiart, il multiplie au-delà du raisonnable les droits dérivés.

Edgar P. Jacobs
Le perfectionniste

L'homme au nœud papillon est à la fois baryton et illustrateur. L'évidence est là : il est meilleur dessinateur que chanteur. Hergé lui confie en 1943 la refonte des albums en noir et blanc : vive la quadrichromie ! Jacobs oblige Hergé à mieux cerner son petit monde, à soigner le moindre détail du décor, joue un rôle fondamental dans la conception des *Sept Boules de cristal* et du *Temple du soleil*. Mais Hergé refuse de lui accorder la cosignature... Il se décide alors à concevoir sa propre BD : c'est un chef-d'œuvre. *Le Secret de l'Espadon*, la première aventure de Blake et Mortimer, est publié en 1946 dès le lancement du journal *Tintin*. La tâche étant trop lourde, il cesse d'apporter son concours à Hergé un an plus tard, tout en restant un de ses meilleurs amis en dépit de multiples fâcheries.

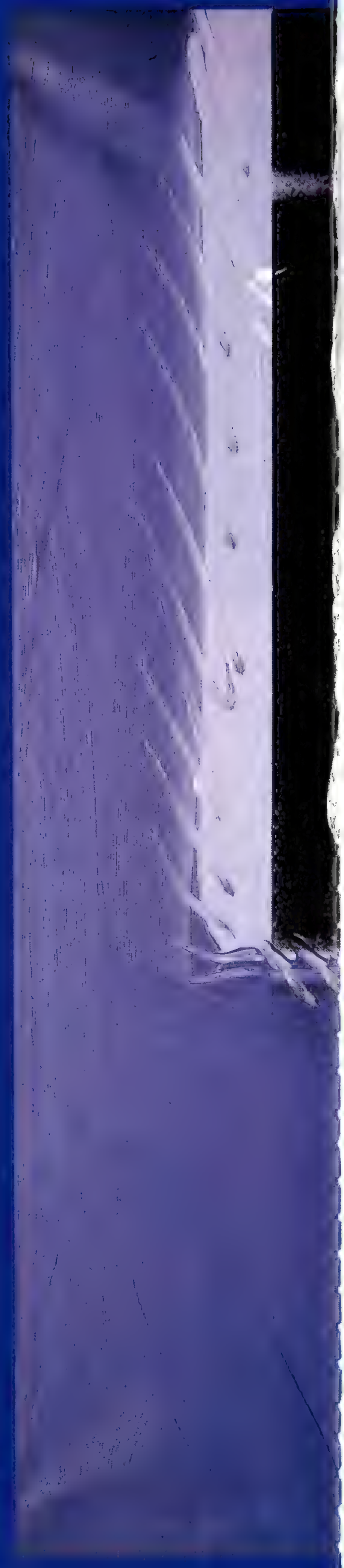
Bob De Moor
L'ami performeur

Il publie en flamand ses premières BD, travaille dès 1948 pour l'hebdomadaire *Kuifje*, le pendant flamand du journal *Tintin*. Toujours de bonne humeur, il fait montre d'une vitesse d'exécution stupéfiante, d'une capacité de travail ahurissante. Hergé le remarque, l'aide à concevoir ses deux séries : *Cori le moussaillon* et *Les Aventures de Barelli*. Dès 1951, il est intégré aux Studios Hergé, au titre champion du dessin et plus encore du décor. Hergé lui confie en 1953 la refonte de *L'Île Noire*. Il rapporte d'Écosse de multiples dessins et intègre des décors authentiques dans l'album. C'est un caméléon : si une bande dessinée d'un de ses camarades est en panne, il adopte sans problème, son style, sa patte. Un fidèle parmi les fidèles.

HERGÉ

Artiste

On a dit qu'il se voulait Albert Londres au début de sa vie, puis Miró bien plus tard. Il fut Hergé, scénariste, dessinateur, publicitaire, peintre, collectionneur. Aujourd'hui, ses planches originales s'arrachent. Warhol en fit un personnage de légende. Découverte des multiples facettes de son talent.



ANDY WARHOL
Portrait d'Hergé
1977. Sérigraphie sur toile, rehaussée d'acrylique.
102 × 102 cm.
Collection particulière.

La «ligne claire»

Retranscrire l'essentiel

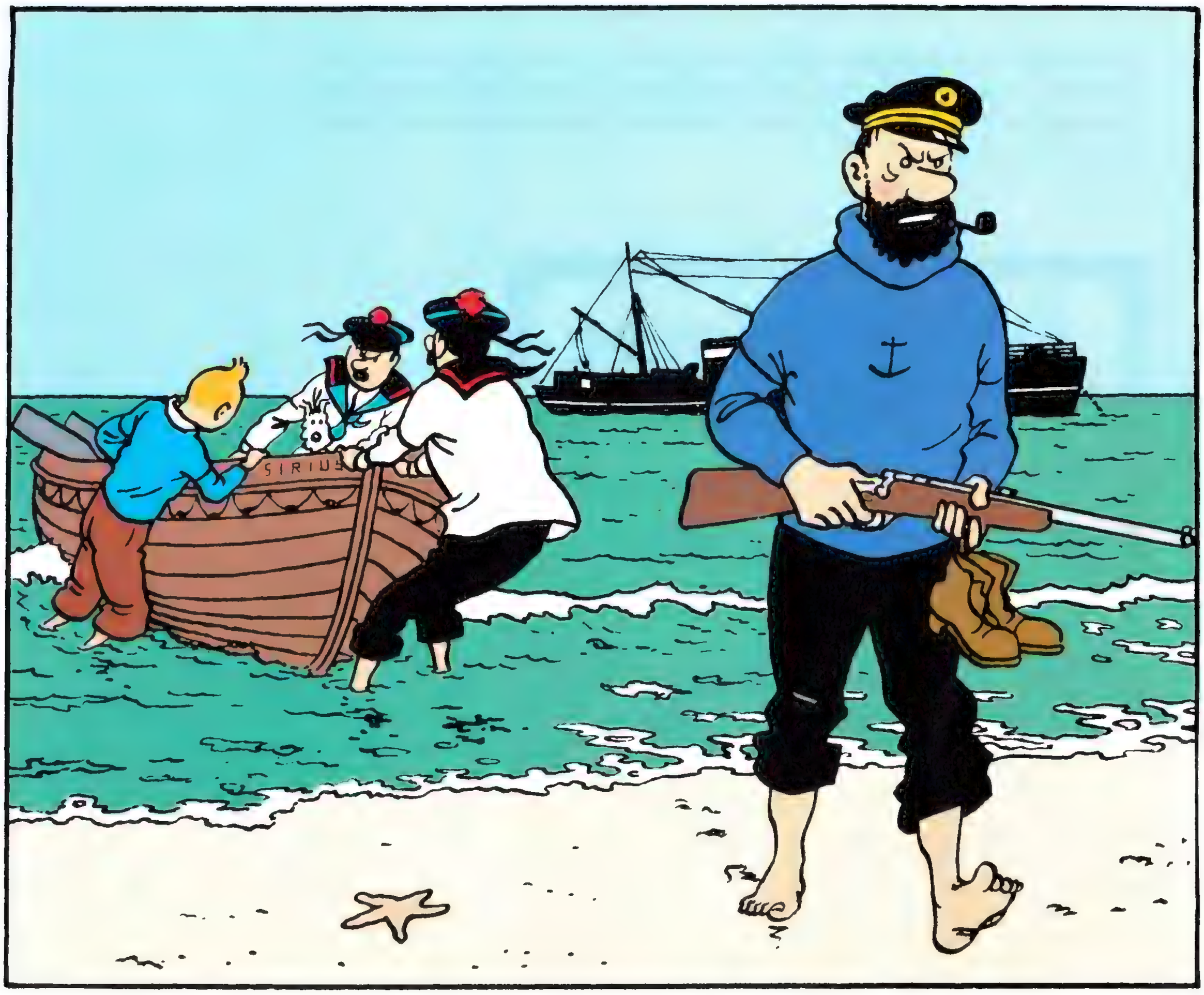
L'expression «ligne claire» apparaît à la fin des années 1970. Dessin des contours, suggestion de la forme, application des couleurs, tout est dans la recherche de la simplicité pour favoriser la compréhension du lecteur.

PAR CHRISTOPHE QUILLIEN

ergé est le Monsieur Jourdain de la bande dessinée. Tout comme le personnage du *Bourgeois gentilhomme* parle en prose sans le savoir, le créateur de Tintin a pratiqué la «ligne claire» sans en être conscient. Et pour cause : l'expression n'est apparue qu'en 1977, année où il avait déjà publié tous ses albums, à l'exception de l'inachevé *Tintin et l'Alph-Art*. On doit cette formulation à un graphiste néerlandais, Joost Swarte. Quelques mois plus tôt, celui-ci s'est vu confier la responsabilité d'une exposition consacrée au célèbre reporter. En travaillant sur l'un des catalogues, qui recense les prédécesseurs et les contemporains d'Hergé, deux mots lui viennent à l'esprit à propos des points communs entre ces différents dessinateurs : «klare lijn», que l'on traduira en France par «ligne claire». Depuis, l'expression s'est imposée pour résumer le style du créateur de Tintin. Au-delà du seul Hergé, elle désigne aussi les bandes dessinées dont le graphisme met l'accent sur la lisibilité.

PAGE DE GAUCHE
L'Affaire Tournesol - 1956.
Détail extrait du crayonné de la planche 19 destiné à l'album (vignette ci-contre).

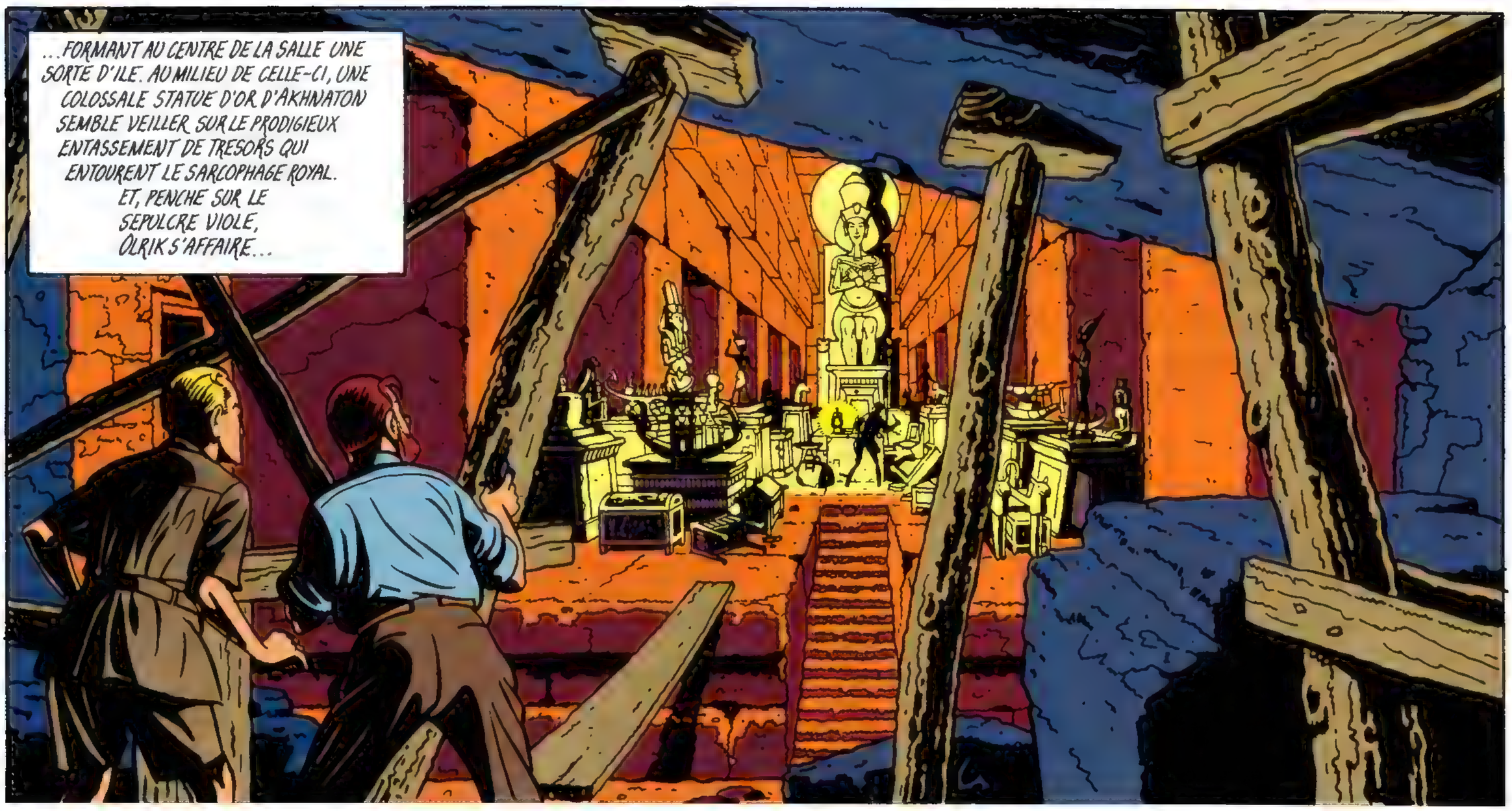
HERGÉ RETENAIT LE TRAIT QUI S'IMPOSAIT NATURELLEMENT POUR REPRÉSENTER AU MIEUX UNE SCÈNE OU UN PERSONNAGE



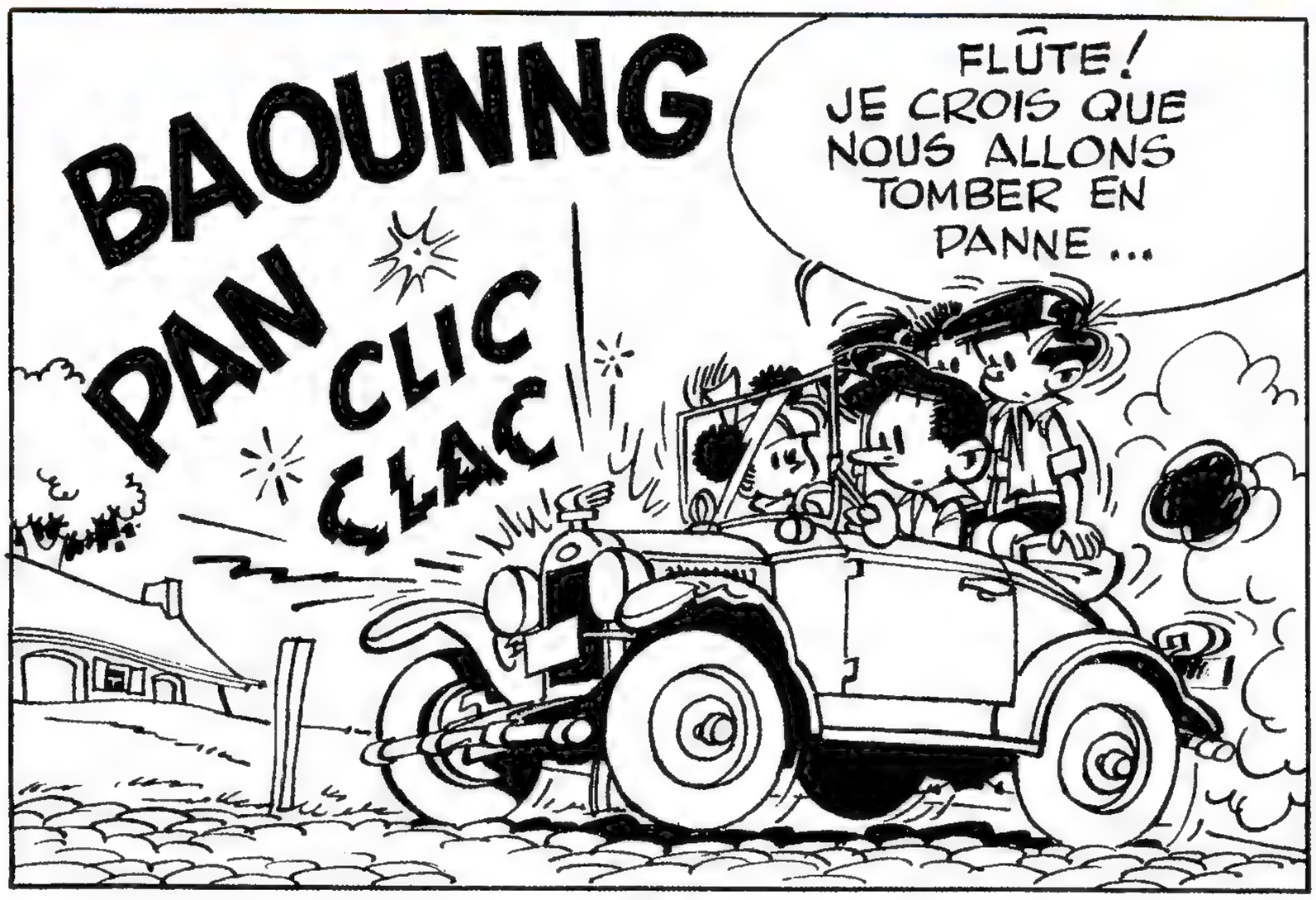
Joost Swarte cite cette case extraite du *Trésor de Rackham le Rouge* comme un exemple parfait de «ligne claire».

Comment définir cette fameuse «ligne claire» ? Lors d'un entretien publié en 2007 dans un numéro hors-série du quotidien *Le Monde* consacré à Tintin, Joost Swarte en rappelle les grands principes. «On dessine à la plume le contour des formes. En dessinant ce contour, on suggère les volumes. Les différents plans sont dessinés avec un trait de la même épaisseur. Ensuite, on remplit la forme ainsi définie par les couleurs sans faire d'effets d'ombre ou de volume.» Plus près de nous et avant Hergé, d'autres artistes ont pratiqué à leur insu la «ligne claire», comme Benjamin Rabier (créateur d'un personnage nommé… Tintin-Lutin) ou Joseph Pinchon, le dessinateur de Bécassine. Mais aussi Alain Saint-Ogan, auteur de Zig et Puce et influence assumée d'Hergé, ainsi que l'Américain George McManus, dont la série *Bringing up Father* (en français, *La Famille Illico*) enchantait le père de Tintin.

Si elle cherche à obtenir la clarté du trait, comme son nom l'indique, la «ligne claire»» n'est pas pour autant


...FORMANT AU CENTRE DE LA SALLE UNE SORTE D'ILE. AU MILIEU DE CELLE-CI, UNE COLOSSALE STATUE D'OR D'AKHNATON SEMBLE VEILLER SUR LE PRODIGIEUX ENTASSEMENT DE TRESORS QUI ENTOURENT LE SARCOPHAGE ROYAL.
ET, PENCHE SUR LE SEPULCRE VIOLE, OLRIK S'AFFAIRE...

Blake et Mortimer dans *Le Mystère de la grande pyramide*; à l'époque (1954), Edgar P. Jacobs était encore un adepte de la «ligne claire.»



Bien qu'associé parfois à la «ligne claire», Franquin ne l'a jamais pratiquée, comme ici avec *Modeste et Pompon*.

synonyme d'un graphisme minimaliste ou appauvri, bien au contraire. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un œil aux croquis préparatoires réalisés par Hergé. Tout n'est que jets furieux, éruptions graphiques, esquisses multiples et coups de crayon – quitte à transpercer le papier – jusqu'à l'épuisement des possibilités du dessin. Ensuite, dans un deuxième temps, Hergé faisait le tri dans le trait, en quelque sorte. Il retenait celui qui s'imposait naturellement pour représenter au mieux une scène ou un personnage. Avec une préoccupation constante : favoriser la compréhension du lecteur. Un cliché trop répandu oppose le dessin foisonnant et dynamique d'André Franquin, le créateur de Gaston Lagaffe, à celui d'Hergé. En réalité, on retrouve chez ces deux monstres sacrés la même énergie graphique. L'investissement dans le dessin est identique, seul le résultat diffère. «La ligne claire, c'est la recherche de l'épure», résume le dessinateur Floc'h dans un hors-série du mensuel *Lire* intitulé «Tintin, les secrets d'une œuvre». «Il suffit de comparer les

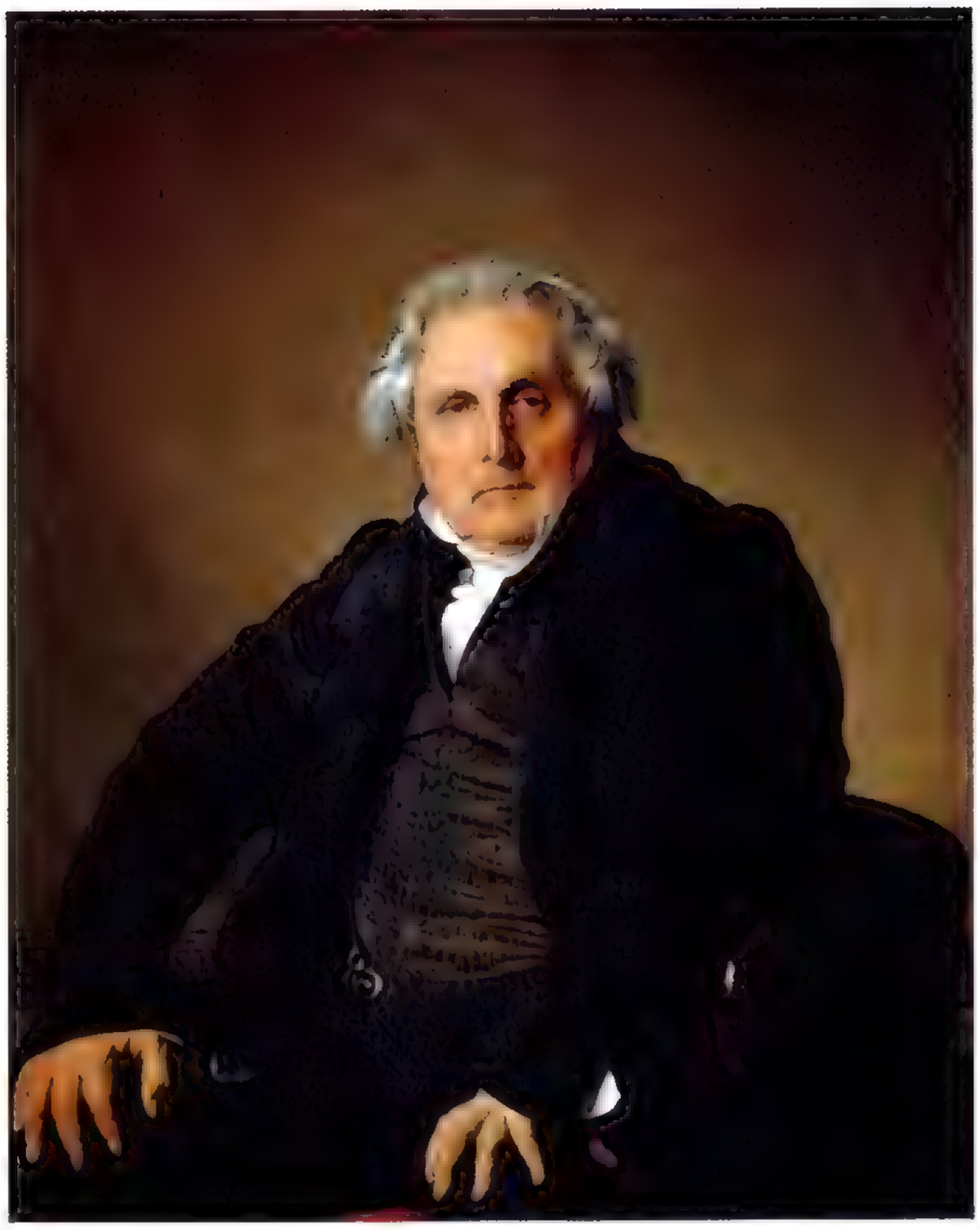
CHEZ LE PÈRE DE TINTIN, LA «LIGNE CLAIRE» S'APPLIQUE AUSSI À LA MANIÈRE DE RACONTER LES HISTOIRES

esquisses et les crayonnés d'Hergé – faits de ratures, de hachures, d'ombres – avec la pureté du dessin final. Dans ses cases, il n'y a que des formes cloisonnées avec des aplats de couleur. Il ne garde que l'essentiel, supprimant toute hachure, tout dégradé de couleurs. C'est cela, la "ligne claire".» Dernier détail, et non des moindres : les canons implicites de la «ligne claire» exigent l'emploi systématique de phylactères rectangulaires accueillant des textes écrits en bas-de-casse ; contrairement à l'école de Marcinelle (le style associé au journal Spirou adepte de la ligne sombre) qui prône l'emploi de bulles arrondies et des dialogues écrits en capitale.

Tirer un trait sur le mystère

Mais cette exigence ne concerne pas que le dessin. Chez Hergé, elle s'applique aussi à la manière de raconter. Au même titre que le trait, celle-ci doit rendre l'histoire intelligible, qualité première d'une bande dessinée, selon lui. «La "ligne claire", ce n'est pas seulement une question de dessin, c'est également le scénario et la technique de narration», explique-t-il à l'un de ses futurs biographes, Benoît Peeters, dans une interview accordée en décembre 1982, trois mois avant sa disparition. Rien d'étonnant si Hergé, grand amateur d'art, préférait ceux qu'il appelait «les peintres de la "ligne claire"» comme Ingres, Miró ou Roy Lichtenstein. Au fond, Hergé et Tintin auront passé leurs vies respectives à atteindre le même objectif, l'un devant sa table à dessin et l'autre tout au long de ses aventures : apporter de la clarté à un monde parfois bien sombre et confus. «La "ligne claire" est une typographie logique du visible, un dessin sans ombres, ennemi du clair-obscur, en un mot, un art de détective, l'art de tirer tout au clair, de tirer un trait sur le mystère», analyse Pierre Sterckx, critique d'art et ami d'Hergé, dans le catalogue de l'exposition «Maîtres de la bande dessinée européenne» organisée en 2000 à la Bibliothèque nationale de France. «Tintin s'oppose à la magie et aux superstitions autant qu'aux faussaires et au banditisme. La "ligne claire", tout comme le polar, c'est le flirt de la logique avec l'horreur, son mariage de raison avec le mystère».

ROY LICHTENSTEIN
M-Maybe...
1965. Magna sur toile. 152 ×152 cm. Cologne, coll. Museum Ludwig.



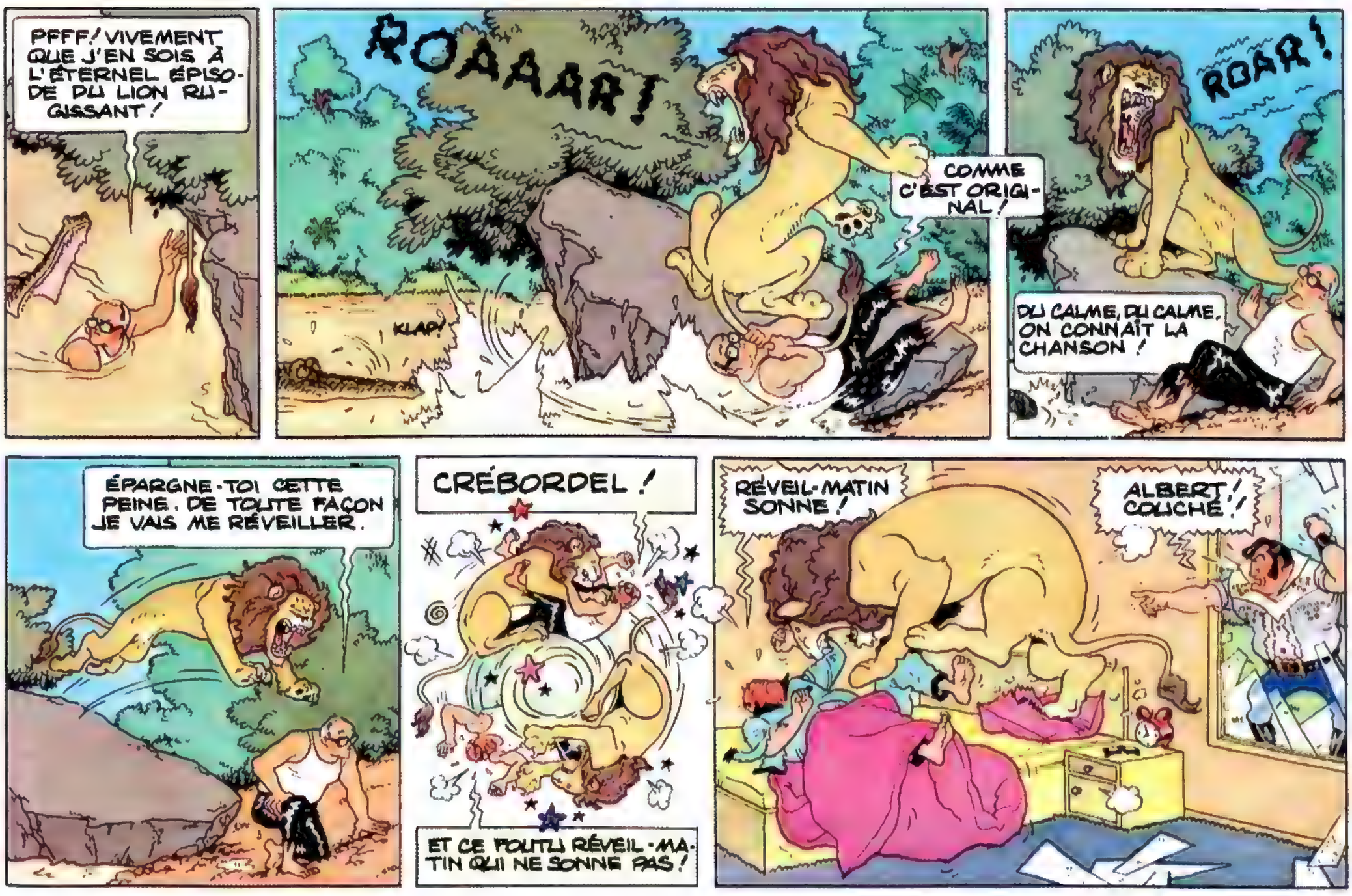
JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES
Louis François Bertin
1832. Huile sur toile. 116 × 95 cm. Paris, coll. musée du Louvre.

Le renouveau de la ligne claire : Théo Van den Boogaard, Ted Benoit...

Dans les années 1970 et 1980, la Belgique perd la place centrale qu'elle occupait depuis l'après-guerre dans le monde de la bande dessinée européenne. Le centre de gravité de la création s'est déplacé vers la France, où des magazines comme *L'Écho des savanes*, *Fluide glacial*, *Métal hurlant* et *(À Suivre)*, dans la foulée de *Pilote*, renouvellent les thèmes et les graphismes du neuvième art. Mais de jeunes dessinateurs français au trait épuré, nourris par la lecture des grands classiques de l'âge d'or de la BD franco-belge, leur rendent hommage – tout en pointant avec ironie leurs travers – et remettent au goût du jour la ligne claire. Si un auteur comme Yves Chaland s'inspire plutôt de Jijé, des dessinateurs tels que Floc'h (*Le Rendez-vous de Sevenoaks*, avec François Rivière), Didier Savard (créateur du détective Dick Hérisson) ou Ted Benoit (qui fut le premier à reprendre *Blake et Mortimer*, d'Edgar P. Jacobs, ce collaborateur d'Hergé considéré, à tort, comme un adepte de la ligne claire) s'en approprient les codes. Sans oublier le néerlandais Theo Van den Boogaard, père du très politiquement incorrect, mais désopilant, Léon la Terreur.

Ray Banana, de Ted Benoît, qui sera ensuite le premier dessinateur à reprendre *Blake et Mortimer*.

Avec la ligne claire, Théo Van den Boogaard atténue le côté parfois outrancier de son Léon la Terreur.


PFFF! VIVEMENT QUE J'EN SOIS À L'ÉTERNEL ÉPISODE DU LION RUGISSANT!
ROAAAR!
KLAP!
COMME C'EST ORIGINAL!
ROAR!
DU CALME, DU CALME, ON CONNAÎT LA CHANSON!
ÉPARGNE-TOI CETTE PEINE. DE TOUTE FAÇON JE VAIS ME RÉVEILLER.
CRÉBORDEL!
ET CE FOUTU RÉVEIL-MATIN QUI NE SONNE PAS!
RÉVEIL-MATIN SONNE!
ALBERT! COUCHÉ!

1928 – 1940 : 599 couvertures du *Petit Vingtième*

Une prouesse hebdomadaire

Rédacteur en chef du supplément hebdomadaire du *Vingtième Siècle*, Hergé y publie les aventures de Tintin de 1929 à 1940… Les couvertures de ce magazine lui offriront un merveilleux espace de promotion au service des tribulations de son jeune reporter. Certaines illustrations sortent directement des histoires, d'autres sont de pures compositions. Mais toutes sont considérées comme des chefs-d'œuvre.

SUPPLEMENT AU « VINGTIEME SIECLE ». JEUDI 6 JUIN 1935. — N. 23.

le petit "vingtième"

張元仁

N° 23
6 juin 1935

Tintin et Tchang arriveront-ils à se sortir des griffes de Mitsuhirato, dont la puissance semble ici ne faire aucun doute ? (*Le Lotus bleu*)

N° 1 – 4 janvier 1934

Cette illustration créée pour les besoins de la une prouve à nouveau la passion d'Hergé pour les automobiles. (*Les Cigares du Pharaon.*)

N° 49 – 6 décembre 1934

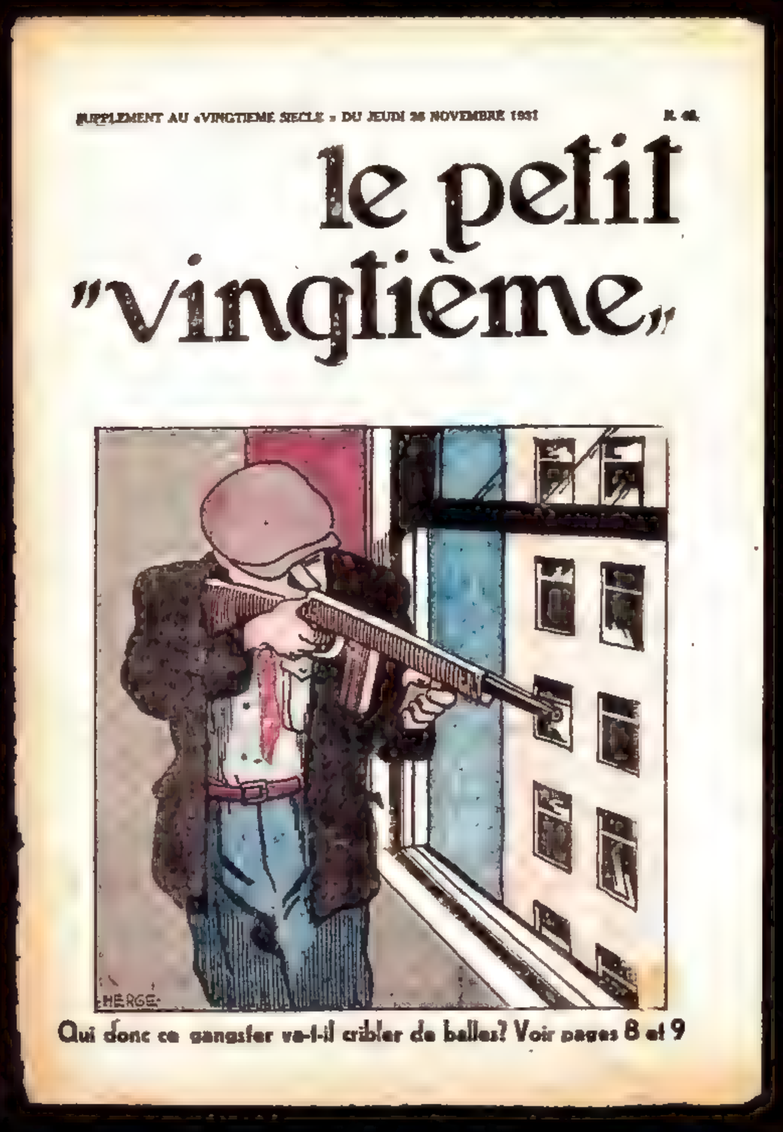
En simplifiant le dessin de sa planche, Hergé va à l'essentiel pour amplifier le côté dramatique de la situation. (*Le Lotus bleu.*)

N° 19 – 13 mai 1937

Contrairement la planche d'origine, l'illustration est enrichie de nombreux détails et les Dupondt semblent plus abattus. (*L'Île Noire.*)

N° 8 – 24 février 1938

Largement inspiré du personnage de King Kong, Ranko semble ne faire qu'une bouchée de Milou... (*L'Île Noire.*)


SUPPLEMENT AU «VINGTIEME SIECLE » DU JEUDI 26 NOVEMBRE 1931 N. 48.

le petit "vingtième"

Qui donc ce gangster va-t-il cribler de balles? Voir pages 8 et 9

N° 48 – 28 novembre 1931

Suspens à la une ! Ce gangster incarne l'image de la mafia américaine au temps de la prohibition. (*Tintin en Amérique.*)

N. 30. JEUDI 24 JUILLET 1930

LE PETIT VINGTIEME

PARAIT LE JEUDI DANS LE VINGTIEME SIECLE

QU'EST-IL DONC ARRIVE A MILOU ?

N° 30 – 24 juillet 1930

Pas d'inquiétude ! Milou s'est battu contre... un moustique ! Ce dessin conclut les planches parues dans le magazine (*Tintin au Congo.*)

25 NOVEMBRE 1937 N 47.

Le petit Vingtième

SUPPLEMENT HEBDOMADAIRE DU VINGTIEME SIECLE

Rue de chance...

N° 47 – 25 novembre 1937

Cette illustration fait office de chute. Tintin arrivera-t-il à rebondir après ce nouveau contretemps ? (*L'Île Noire.*)

SUPPLEMENT AU «VINGTIEME SIECLE » DU Jeudi 27 octobre 1932 N. 43

le petit "vingtième"

TINTIN REVIENT !

Visitez l'Exposition de Jouets BON MARCHE

N° 43 – 27 octobre 1932

Tintin est attendu à Bruxelles et une réception est même organisée. L'album *Tintin en Amérique* sera bientôt disponible.

SUPPLEMENT AU « VINGTIEME SIECLE » DU JEUDI 10 AOUT 1933 N. 32

le petit "vingtième"

Voir pages 12 et 13 : ECHANGES

N° 32 – 10 août 1933

De quel échange parle-t-on ? De l'album *Tintin en Amérique* que Flupke troque contre le diabolo de Quick...

JEUDI 17 AOUT 1939 N. 33

Le petit Vingtième

SUPPLEMENT HEBDOMADAIRE DU VINGTIEME SIECLE

BIENTOT

Tintin...

... AU PAYS DE L'OR NOIR

N° 33 – 17 août 1939

La nouvelle aventure de Tintin est annoncée, mais la date n'est pas précisée... Au lecteur de surveiller les prochaines parutions...

SUPPLEMENT AU «VINGTIEME SIECLE» DU JEUDI 2 MARS 1933 N. 1

le petit "vingtième"

DANS QUELLE EMBUSCADE VA-T-IL ENCORE TOMBER ? VOYEZ PAGES 4 ET 5.

N° 9 – 2 mars 1933

L'araignée tisse sa toile autour de Tintin... Le jeune reporter va-t-il pouvoir y échapper ? (*Les Cigares du Pharaon.*)

JEUDI 6 JUILLET 1939 27

Le petit Vingtième

SUPPLEMENT HEBDOMADAIRE DU VINGTIEME SIECLE

N° 27 – 6 juillet 1939

Une couverture prémonitoire à quelques semaines du début de la Seconde Guerre mondiale ? (*Le Sceptre d'Ottokar.*)

Hergé, en 1950, avec la reproduction d'Holbein en arrière-plan.

Portraitiste, caricaturiste, avant-gardiste

Une œuvre imprégnée de l'histoire de l'art…

Hergé, toute sa vie, fut animé d'une soif de connaissances picturales, historiques ou littéraires. Ses compositions, ses caricatures, ses portraits, en sont largement imprégnés. Comble du talent, il parvient même à créer des archétypes éternels, comme celui de la méchanceté avec Rastatopoulos.

PAR THOMAS SCHLESSER

HANS HOLBEIN LE JEUNE
Portrait de James Butler
1537. Craie, peinture à l'eau, blanc couvrant et encre de Chine sur papier. 40,1 × 29,2 cm.
Le caractère emporté du capitaine Haddock est atténué par la bonhomie qui se dégage de sa barbe en bataille, de son regard et de sa pipe.

ntégrer Hergé dans le faisceau de l'histoire de l'art, en le soustrayant définitivement à la seule «culture populaire», est un exercice nécessaire mais délicat, qui demande d'éviter un double piège. Le premier consisterait à surestimer l'importance de son expérience de jeunesse au journal *Le Vingtième Siècle* où il fait ses premières armes à compter de 1925. Oui, Hergé peut y découvrir un contenu immense et, parce qu'il est d'une curiosité naturelle, il ne fait aucun doute qu'il est très attentif aux reportages sur des sujets autour de Brueghel, Goya, Monet, Van Gogh ou Toutankhamon, sur les musées belges et leurs collections ; il s'imprègne de tout cela. On peinerait cependant à jouer au jeu des équivalences ou des influences directes entre ce qu'Hergé voit et le développement de sa propre esthétique qui est, comme celle de tout grand artiste, tout à fait singulière. Hergé prend plaisir à glisser dans ses albums des références à des mouvements ou à des cultures : le dragon rouge du *Lotus bleu* est issu d'une couverture de magazine présentant une actrice jouant dans *Shanghai Express* ; une statuette précolombienne des musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles devient le fétiche arumbaya de *L'Oreille cassée*. Mais son esthétique, son style, sa manière de figurer les choses, demeurent éminemment personnels.

Le second piège serait, à l'inverse, de penser qu'Hergé, parce qu'il ne demande que sur le tard à Pierre Sterckx (il le rencontre en 1965) de lui enseigner l'histoire de l'art, en était jusqu'alors ignorant et que l'usage et la maîtrise de cette discipline au service de ses albums ne se seraient affermis qu'à partir de cette période. Pour aborder Hergé, il faut admettre la nuance suivante : il a acquis une culture visuelle, littéraire, d'une ampleur importante dès sa jeunesse, mais il n'a jamais été écrasé ni dominé par celle-ci. Il a atteint un miraculeux point d'équilibre entre son propre talent, qu'il a fait fructifier en toute liberté, et son appétit pour l'Histoire du monde, des arts et des cultures. Voici donc quelques éléments qui rapprochent ou au contraire distinguent les qualités artistiques d'Hergé de celles d'illustres aînés, sans qu'il ne s'agisse pour autant de parentés revendiquées par l'auteur belge, ni même identifiées par les spécialistes de Tintin, qui se gardent d'ailleurs prudemment de trop se prêter à l'exercice !

Portraitiste

LÉONARD DE VINCI
Saint Jean-Baptiste
Vers 1515-1517. Huile sur bois. 69 × 57 cm. Paris, musée du Louvre.

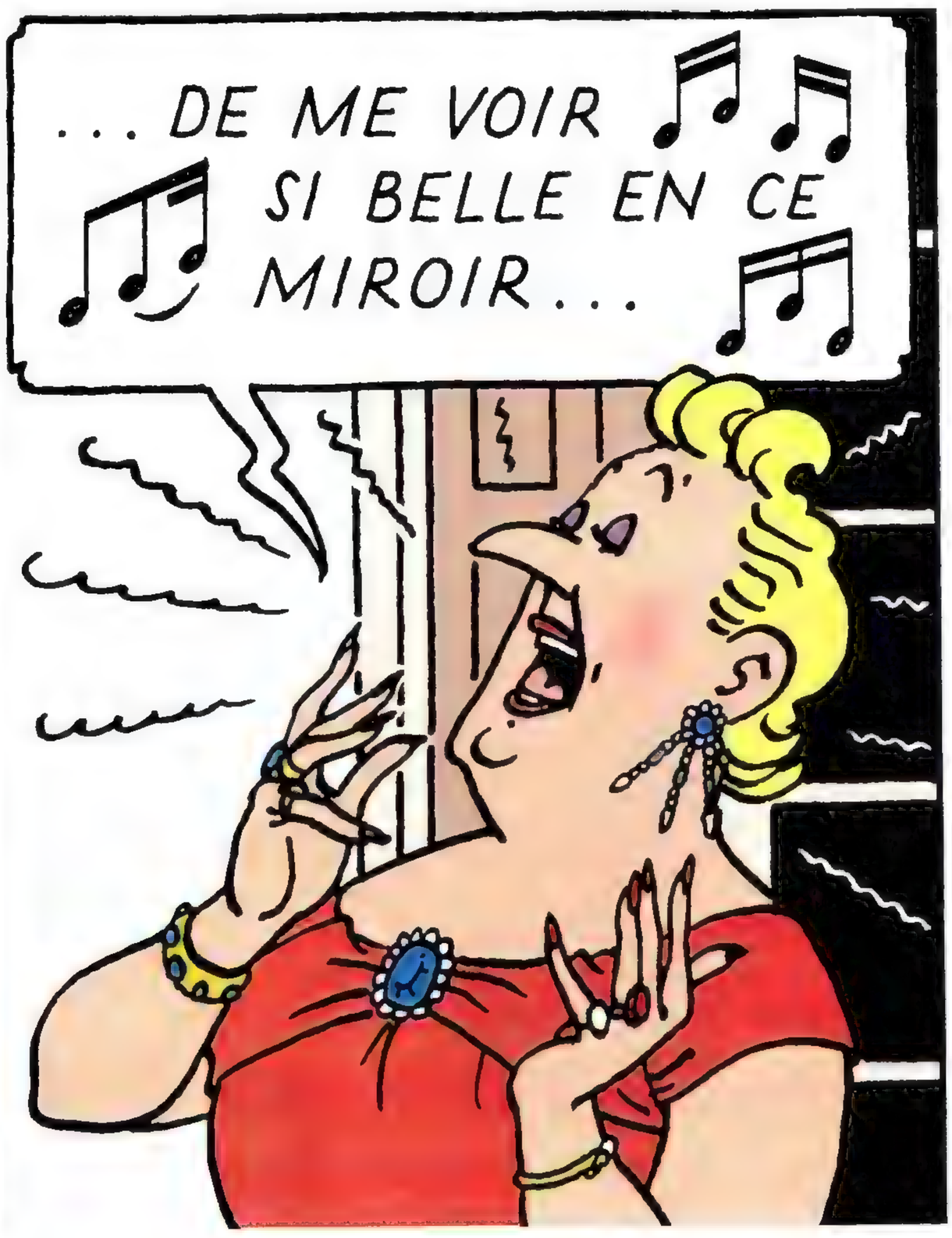
Il atteint une forme d'épure

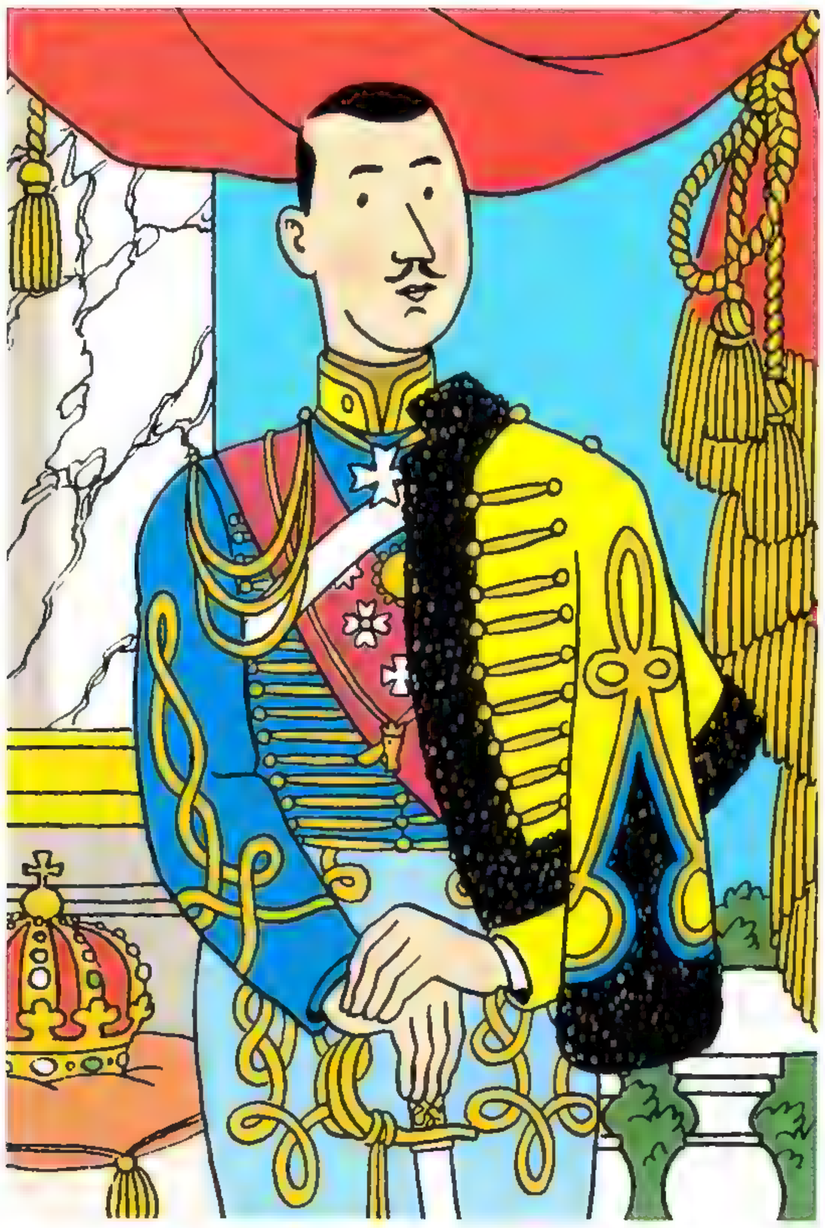
Chez Raphaël, ses disciples de la Renaissance et ses émules plus tardifs comme Ingres au XIX^e^ siècle (qu'Hergé appréciait beaucoup), un portrait doit savoir réduire un visage à une sorte de quintessence parfaite, à une simplicité idéale, voire «idéelle» fondée sur une structuration mathématique et l'éloquence de la ligne. Or, l'ovale du visage de Tintin surmonté de sa houppette et trouée seulement de deux points pour les yeux, relève de cette justesse époustouflante, non pas neutre, comme on le dit trop souvent, mais épurée, de sorte que, comme certaines effigies mythiques (Le *Saint-Jean-Baptiste* ou *La Joconde* de Vinci, par exemple), on y trouve quelque chose d'androgynique – et le portrait de la Castafiore l'est aussi à sa manière –, de complètement apaisant et équilibré. Quelque chose à la fois hors du temps et incarné.

Il révèle l'âme

C'est la grande leçon cruciale des portraitistes : ils savent, à partir de la matière d'un visage, et en recourant le moins possible à des artifices, faire sentir une intériorité, ce qu'on appelle classiquement une «âme». L'*anima*, ce qui s'anime au plus profond. Chez Holbein le Jeune, dont Pierre Sterckx dit qu'il «accompagnait Hergé dans chacune de ses journées de travail», ce sens de l'expressivité par la ligne est très frappant. De même, dans un portrait de Frans Hals, le moindre homme du peuple, le moindre anonyme, dégage une irrésistible humanité. Non pas parfaite – on peut y sentir la roublardise, la concupiscence, la propension à l'excès… –, mais chaleureuse et fraternelle. C'est exactement ce qui caractérise le merveilleux et rabelaisien personnage de Haddock, dont les accès humains, trop humains, de bestialité qu'on sent dans

Le personnage de la Castafiore a été conçu comme un stéréotype de la cantatrice qui fait sourire. Les détails de ses tenues vestimentaires contrastent avec un visage taillé à la serpe et qui manque de grâce et de féminité. (Vignette tirée des *Bijoux de la Castafiore*.)





la barbe sombre, le menton rude, l'œil froncé sont sublimés par l'indescriptible bonhomie de la pipe taquinant un gros nez, des cheveux en bataille et d'un visage dont on voit qu'il ne demande qu'à se dérider.

Il préserve le mystère

Un bon portrait ne doit pas trop en dire non plus. Il garde une part de mystère, n'est pas complètement transparent. Les artistes, lorsqu'ils signent des autoportraits notamment (Botticelli, Dürer, Rembrandt...), oscillent volontiers entre une mise en scène d'eux-mêmes, une valorisation de leur propre image et une part de dérobade, de clair-obscur, voire de double jeu... De nombreux personnages d'Hergé ont ainsi dans leurs traits quelque chose d'insondable, non parce qu'ils sont superficiels ou secondaires, mais parce que leur visage ne se laisse pas lire si facilement que ne le donne à penser la clarté du dessin : ainsi l'élancé Nestor (qui boit d'ailleurs en cachette...), le carnassier général Alcazar (à la fois généreux et sanguinaire...) ou encore l'étrange Igor Wagner, pianiste de la Castafiore. Même, parmi les premiers rôles, le visage du fluet professeur Tournesol, parce qu'il est à proprement parler «lunaire», dans un autre monde, échappe un peu au lecteur.

... Et une qui l'en distingue : Hergé, bande dessinée oblige, ne peut jamais jouer sur les effets de matières picturales, sur les épaisseurs de couches et sur la touche de couleur qui, de Titien à Courbet en passant par Rembrandt, intensifie la présence des personnages portraiturés et donne une sorte de vibration à leur chair.

On a aussi comparé Muskar XII (*Le Sceptre d'Ottkar*) à Zog Ier, roi d'Albanie de 1928 à 1939. Les portraits officiels de souverains doivent à la fois magnifier leur mission, valoriser leur personnalité, tout en leur conférant une stature étatique.

ALEXIUS DE LASZLO
Portrait du roi Alphonse XII d'Espagne
1927. Huile sur toile. Madrid, musée d'Art contemporain.

Caricaturiste

Il soigne le grotesque

La caricature est une charge, une accentuation qui, quand elle est parfaitement réussie, provoque à la fois le rire par un phénomène de décalage avec la réalité, et la stupeur parce qu'elle révèle une vérité cachée par son excès même. Cet entre-deux très subtil, dont Jérôme Bosch, à la Renaissance, James Gillray, au XVIII[e] siècle et tant d'autres s'étaient fait une spécialité, est exploité à la perfection par Hergé. Ainsi, tout le génie comique lié aux traitements des Dupondt : il consiste à la fois à produire des effets graphiques parfaits où les maladresses vestimentaire, physique, verbale ainsi que les innombrables chutes sont hilarantes (et renforcés par la gémellité, le redoublement) et, en même temps, à livrer une vraie critique sociale de l'autorité officielle, en l'occurrence ici, une police ridicule et incapable.

Avec des traits et des expressions accentuées à l'extrême, Rastapopoulos (ici dans une vignette tirée de *Coke en stock*) est l'incarnation du bandit en smoking. Tout dans son expression marque le cynisme, la perfidie et la mesquinerie.

Il saisit le mouvement

Marcher, courir, sauter, s'enthousiasmer, se désespérer, s'enivrer… Les caricaturistes demeurés dans l'histoire ont le sens de l'attitude. Le père de la bande dessinée, le génial illustrateur Rodolphe Töpffer était un maître dans ce registre. Hergé, qui fonde généralement ses trames sur des successions de poursuites et de fuites, en est un sommet. Chaque couverture (celle, remarquable, de *Tintin et les Picaros*) et même chaque case (Tintin et Milou découvrant leur sarcophage dans *Les Cigares du Pharaon*), est un régal pour les yeux : sur la vignette figée, l'action évoque à la fois ce qui la précède (ses causes), ce vers quoi elle tend (ses conséquences), l'état physique des personnages. Hergé produit chaque fois un concentré d'expressivité hors-norme sans pour autant jamais altérer la fluidité du récit, sans ralentir le rythme de l'intrigue. C'est tout simplement prodigieux.

HONORÉ DAUMIER
Caricature de Louis-Philippe «Le Passé. Le Présent. L'Avenir.»
1834. Lithographie.
19,6 × 21 cm. Collection privée.

FRANZ XAVER MESSERSCHMIDT
Le bailleur
Vers 1770. Sculpture. Plomb. Haut. 39 cm. Bratislava, Galerie nationale slovaque.

Il crée des archétypes

L'art de la caricature réside dans un va-et-vient : il faut qu'un personnage – même s'il a une identité – renvoie à un archétype, à quelque chose d'universel. Un exemple que n'a pas connu Hergé : la marionnette de Sylvester Stallone, qui a fini par incarner l'arrogance américaine dans *Les Guignols de l'info* sur Canal Plus dans les années 1990. Ces archétypes doivent faire songer à des personnages réels : ainsi le *Ratapoil* de Daumier sous le Second Empire est une figure de félonie, de violence et de médiocrité et il est aussi un double saisissant de... Napoléon III ! On a beaucoup critiqué – à raison – les archétypes culturels d'Hergé virant, dans ses premiers albums, à des stéréotypes raciaux. Mais, sans éluder ces faux pas très regrettables, il faut reconnaître en Hergé le génie de l'archétype et, notamment ceux des malfaiteurs mafieux : de Mitsuhirato à Rastapopoulos. Il les «croque» merveilleusement. Il accentue leur physique disgracieux ; il contracte continûment l'expression de leur visage (une agressivité latente les habite sans cesse, surtout quand ils sourient) ; il les affuble de tenues vestimentaires (et de coiffures) qui les renvoient à l'autorité dont ils abusent : l'argent, l'armée, la politique.

... Et une qui l'en distingue : jamais Hergé ne fraye du côté de la scatologie, de la provocation et de la grossièreté qui fait le délice de certains caricaturistes, y compris parmi les plus illustres et les plus subtils.

Autant Hergé voulut que Tintin reste sobre dans ses expressions, autant Haddock fut pour lui le creuset de tous les sentiments humains, rire, colère, tristesse, abattement.. À l'instar de Messerschmidt, sculpteur inouï du XVIII[e] siècle.

Avant-gardiste

Il perturbe ce qui est équilibré

Les compositions des cases d'Hergé sont la plupart du temps construites selon un sens à la fois très élégant et très varié du cadrage, de la profondeur, et de l'organisation des motifs. Parmi les modèles du genre : Tintin marchant sous l'eau vers l'épave du bateau dans *Le Trésor de Rackham le Rouge*. Mais ce classicisme permet parfois d'étonnantes ruptures qui créent un effet de surprise, exactement comme chez certains dadaïstes ou surréalistes (Hergé adorait notamment Miro) s'immisce une incongruité onirique, voire absurde dans ce qui est pourtant identifiable. Ainsi, une succession de cases monochromes noire évoquant une lumière éteinte fait songer au *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch dans *Tintin chez les Soviets* ; la géniale planche 49 des *Bijoux de la Castafiore* décline les problèmes techniques de retransmission télévisuelle (la Supercolor-Tryphonar) de manière très «pop» ; et lorsque Tintin rêve de Tchang avant faire son expédition Tibet, son réveil brutal et terrifié fait exploser l'environnement bourgeois qui l'entoure.

Il fait jaillir la couleur pour elle-même

Les albums d'Hergé sont d'une justesse chromatique tout à fait remarquable. La palette est vive sans jamais être tapageuse, simple, dotée d'accords parfaits. Surtout, Hergé fonctionne avec de grands aplats, en minimisant le recours aux ombrages ou aux dégradés qui créer des illusions de modelés, de volumes. En ceci, il s'inscrit – sans en être un forcément descendant direct, conscient, et encore moins autoproclamé – de modèles d'avant-gardes : Manet, les nabis et de nombreux artistes abstraits ont ainsi donné leur autonomie aux grands pans de couleur. Les albums de Tintin, c'est aussi le goût des couleurs primaires : la beauté du rouge (la couverture du *Lotus bleu*, la fusée d'*On a marché sur la Lune*...) ; du bleu (les grands horizons de ciel, les mers, les tenues de Haddock et de Tintin) ; du jaune des déserts...

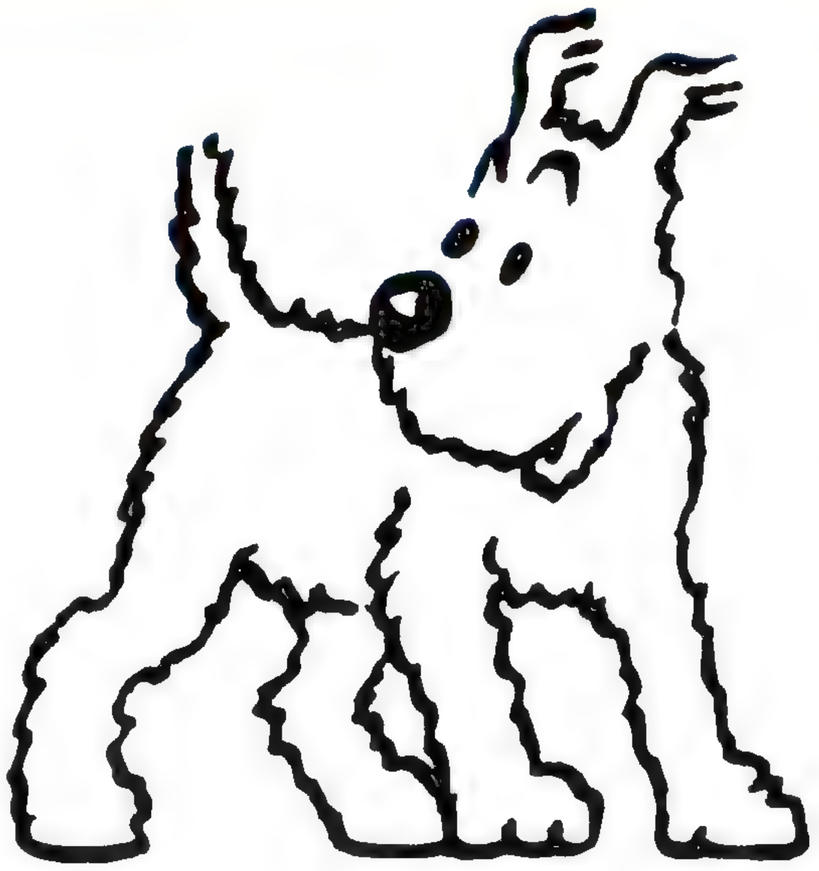
Dans Tintin au Tibet, l'alcool aidant, la capitaine Haddock est sujet à des hallucinations. Le décor de cette scène n'est pas sans rappeler l'univers de De Chirico, l'un des maîtres du surréalisme.

GIORGIO DE CHIRICO
Mélancolie d'une rue
1924-25. Huile sur toile. 90,5 x 58,8 cm. Hamburg, Kunsthalle.

JOAN MIRÓ
Peinture
1927. Tempera et huile sur toile. 92 × 130 cm. Collection Tate Modern London.

Il mélange images, textes, signes

Les avant-gardes du XX^e siècle, depuis les collages cubistes jusqu'à l'art conceptuel, ont entrepris un mélange des signes et des matériaux : le langage, articulé ou non, contamine l'image. Or, la bande dessinée offre l'opportunité naturelle d'une telle hybridation et Hergé a su s'amuser de cet aspect et le rendre infiniment créatif : ainsi, Milou devant une porte arborant le signe mortel «haute tension» avec un crâne et deux os, songe – dans son langage propre – à un os qui apparaît dans une bulle nuage devant un Tintin circonspect (*Le Sceptre d'Ottokar*) ; ainsi, la litanie d'insultes fusant du capitaine Haddock dans le désert, alors qu'il est hors champ, deviennent des mots s'inscrivant dans le ciel, légèrement obliques, presque prophétiques et font fuir les ennemis munis de fusils (*Le Crabe aux pinces d'or*)… Et bien sûr, Hergé joue aussi avec les onomatopées, les interjections, les typographies… à tel point qu'il est lui-même devenu un modèle inépuisable pour de nombreux créateurs contemporains, dans tous les domaines…



Milou, compagnon fidèle de Tintin, ne parle que le «chien». Cela ne l'empêche pas de bien se faire comprendre. Plutôt d'un caractère casanier, il suit les aventures de son maître avec parfois une bonne dose de circonspection.

… Et une qui l'en distingue : Hergé ne se permet jamais le non-sens gratuit, la provocation pour elle-même. Chacune de ses inventions graphiques, fût-elle très audacieuse, est au service d'une signification et d'un propos ; elle récuse tout nombrilisme et toute arrogance.

Hergé, Sterckx : la rencontre

Itinéraire d'un collectionneur éclairé

Avide de connaissances artistiques, Hergé se rendait régulièrement à la galerie Carrefour à deux pas de ses Studios. Il fit preuve d'un grand éclectisme dans ses choix de collection : anciens, modernes, peinture chinoise ou encore art africain ont nourri sa passion.

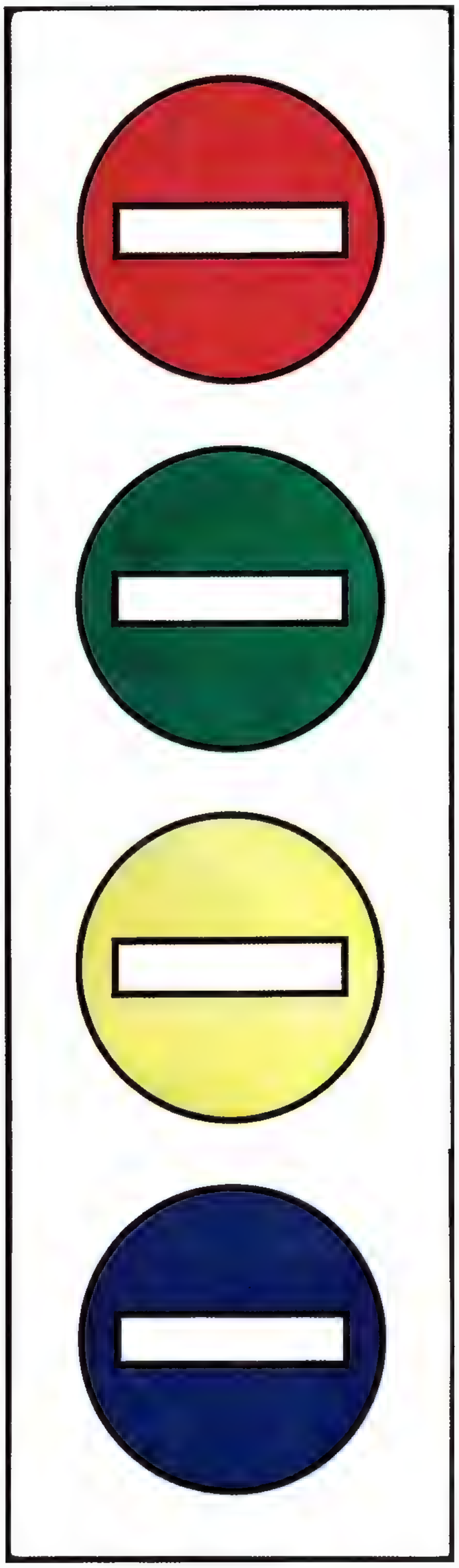
PAR CLAUDE POMMEREAU

Hergé, en 1958, devant la reproduction d'un tableau de Miró. Cette œuvre orna son bureau pendant plusieurs années.

PAGE DE DROITE
JOAN MIRÓ
Intérieur hollandais I
1928. Huile sur toile.
92 ×73 cm.

ierre Sterckx était bruxellois. Comme Hergé. Ils se rencontrent en 1965 à la galerie Carrefour nichée près des studios du dessinateur. Elle est tenue par Marcel Stal, ancien colonel, passionné d'art moderne et contemporain, ami d'enfance de Paul, le frère du créateur de Tintin. On suppute d'ailleurs qu'Hergé lui a emprunté le juron favori d'Haddock «Tonnerre de Brest». Sterckx a 29 ans, Hergé, 58. Sterckx est un passionné, vibrionnant, aimant le jazz, le théâtre, la philosophie… et l'art contemporain. À l'époque, il donne des cours d'histoire de l'art à l'Institut Saint-Luc. Hergé, fasciné par ses connaissances, lui dit tout à trac : «Donnez-moi chaque semaine un cours particulier et je vous rétribuerai !» Sterckx refuse naturellement la rémunération ; rien d'étonnant, il fut l'homme le plus désintéressé que j'ai connu. Les cours auront bien lieu, avec Piero della Francesca pour première leçon, se souvenait Sterckx. Il ira au-delà. Hergé veut vivre pleinement son temps. Après avoir jeté aux orties le carcan des impitoyables traditions catholiques belges, ce grand créateur devint curieux de tout, perpétuellement aux aguets : Sterckx lui offrit à lire les œuvres de Roland Barthes et de Claude Lévi-Strauss. J'aurais aimé assister aux rencontres entre ce puits de science, ce monstre d'enthousiasme et le maître, parfois très chaleureux et parfois réservé, à l'humeur changeante. Sterckx avouait que, s'étant lancé à cœur perdu dans le théâtre, son ami lui avait apporté spontanément son aide financière dans les moments difficiles. Très vite les discussions entre eux portèrent sur Fontana, Poliakoff, Herbin, Lichtenstein, Wesselmann, Warhol, qui fit son portrait, bien d'autres. Et Hergé devint un collectionneur attentif sous le regard pointu de son conseiller spécial. Sterckx écrivit beaucoup pour Beaux-Arts magazine les quinze dernières années de sa vie. Ces quelques œuvres rendent hommage à Hergé et son éclectisme.

TOUS LES AUTEURS DE BD AIMENT LA PEINTURE, MAIS HERGÉ SE DISTINGUA PAR SON ÉCLECTISME, NOTAMMENT SUR LES PEINTRES CONTEMPORAINS QU'IL COLLECTIONNA AVEC PASSION

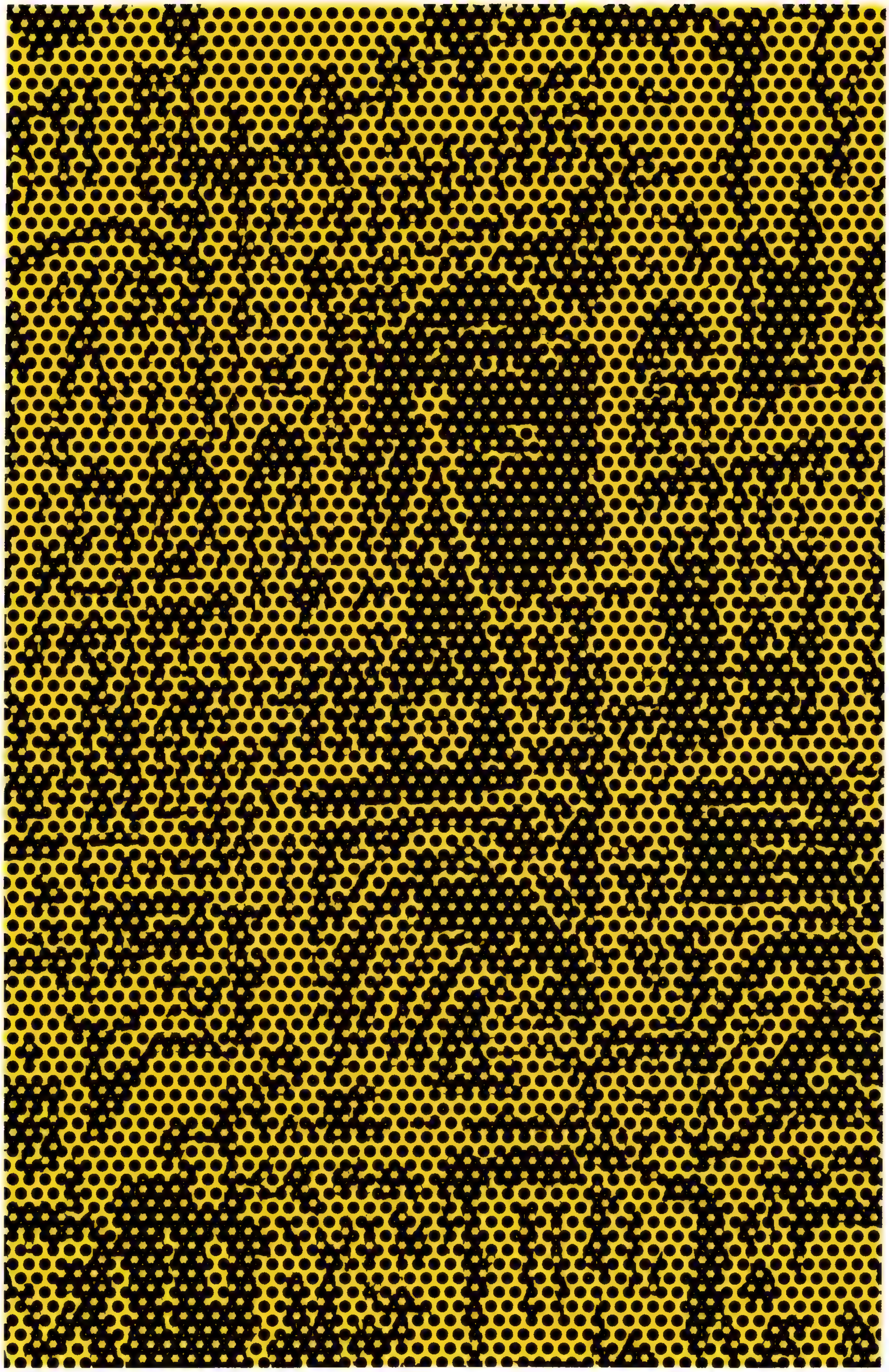


TOM WESSELMANN
Great American Nude cut out
1970. Technique mixte et découpage. 48 × 41 cm.

Hergé affectionnait aussi le nu érotique de ce peintre américain des années 1960.

JEAN-PIERRE RAYNAUD
Sens interdit
1970.
256 × 73 cm.

Le père de Tintin aimait ce plasticien, chantre des signes forts de la société.



ROY LICHTENSTEIN
Rouen Cathedral
1969. Sérigraphie justifiée19/75.
120 × 80 cm.

Hergé appréciait ce maître du pop art, pour la clarté de son style et le rapprochement qu'il effectua entre la peinture et la BD.

SI HERGÉ AIMAIT LICHTENSTEIN POUR LA CLARTÉ DE SON STYLE, LES ARTISTES ABSTRAITS COMME POLIAKOFF LE FASCINAIENT, CAR ILS SE PRIVAIENT D'IMAGES...

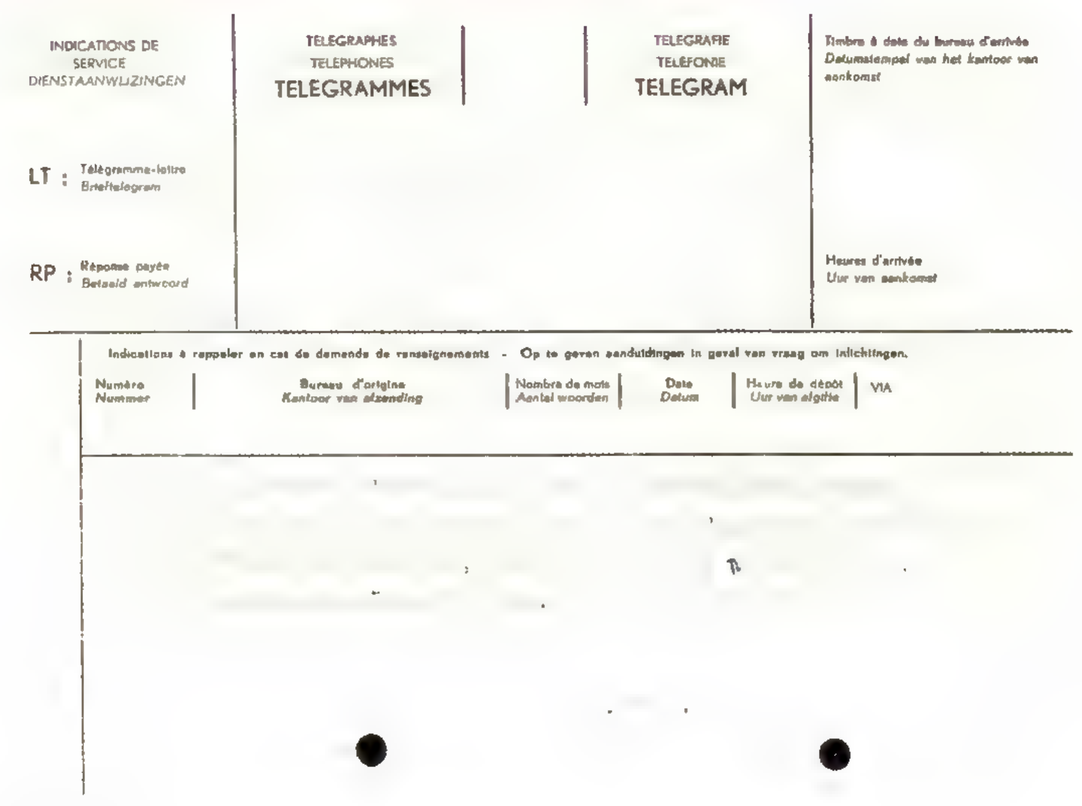
Féru d'arts premiers

Hergé collectionnait aussi les masques africains et les fétiches. Cette sculpture, exposée au musée du Cinquantenaire à Bruxelles, fut son modèle pour dessiner le fétiche arumbaya de *L'Oreille cassée*.

CULTURE CHIMU
Porteur d'offrande
1100-1450. Sculpture en bois avec restes de peinture et «bitume»pour éléments d'incrustation. 53,3 × 17 × 15 cm. Bruxelles, musées royaux d'Art et d'Histoire, musée du Cinquantenaire.

SERGE POLIAKOFF
Sans titre
1929. Huile sur toile. 78 × 65 cm. Collection particulière.

Aux yeux d'Hergé, Poliakoff était passé maître dans l'art d'agencer les plans de lumière.



Télégramme envoyé par Salvador Dalí à Hergé à l'occasion de l'un de ses anniversaires : «Mille milliards d'hectoplasmes et de Bachibouzouks, Tintin est après moi le plus grand psychédélique d'un certain rynocentisme Castafioresque et il est, toujours après moi naturellement, la passion paranoïaque de Gala. Bon Daliversaire ! S. DALI»

Une éphémère carrière de peintre

Dans les années 1960, Hergé doute de son art, il se lance alors dans la peinture avec, comme professeur, Louis Van Lint, un peintre abstrait belge renommé. Il apprendra à ses côtés pendant une année. Ses toiles, qui resteront cachées aux yeux du public, atteindront cependant une cote élevée.

GEORGES REMI
Formes et point rouge
Vers 1960.

GEORGES REMI
Formes molles
1963. 60 × 80 cm.

GEORGES REMI
Fanny au chat
1960.
70 × 60 cm.

APRÈS UNE TRENTAINE DE TABLEAUX, JUGEANT QUE SA PRODUCTION N'APPORTE RIEN DE NEUF À LA CRÉATION CONTEMPORAINE, IL ABANDONNE LES PINCEAUX POUR REVENIR VERS LE 9E ART

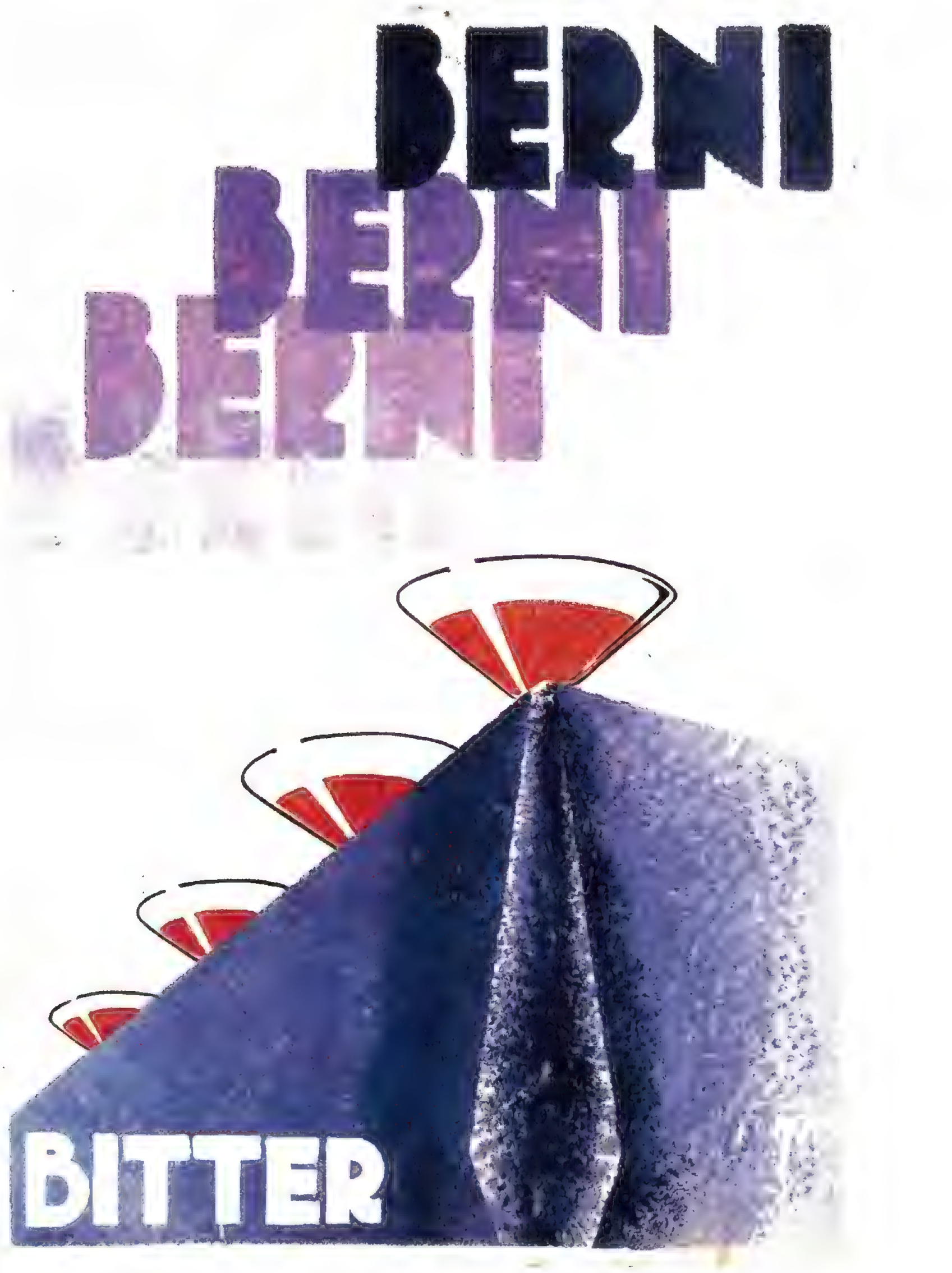
LA
SCALA

Un enfant de la «réclame»

Avant Tintin... la pub !

Avant de créer son héros, Hergé s'est essayé avec succès à l'art encore balbutiant de la publicité. Une activité qu'il mène de front avec la BD avant d'opter pour le neuvième art.

PAR DOMINIQUE MARICQ, AUTEUR ET ARCHIVISTE AUX STUDIOS HERGÉ



PAGE DE GAUCHE
À la Scala
1934/002.
Gouache
sur bristol.
162 × 221 mm.
Collection
particulière.

Projet d'affiche pour le spectacle de Maurice Chevalier à la Scala.

CI-CONTRE
Berni Bitter
1934/010.
Gouache sur
papier à dessin.
180 × 261 mm.
Collection
particulière

Projet de publicité pour une boisson apéritive.

Pour le grand public, Hergé gardera dans la postérité l'étiquette de «créateur des aventures de Tintin et Milou». Autodidacte absolu, Hergé avait pourtant plus d'un tour dans son sac à malices graphiques. Dans son œuvre, un genre va sous-tendre et accompagner tous les autres : la publicité.

L'auteur est né et a grandi avec elle. Et celle que l'on appelait encore la «réclame» en ce début de XX^e^ siècle est alors en plein développement, porté par le courant d'euphorie et le boom économique qui suivra la fin de la Première Guerre mondiale. Moins de dix ans plus tard, Hergé n'a pas encore créé Tintin (1929), mais il a déjà signé sa première véritable illustration publicitaire… pour une marque de cirage ! En 1925, Hergé écrit d'ailleurs dans ses notes : «Publicité : mes premiers dessins pour Polmoss – avec mon frère – 2 × 200 francs. La Fortune !» Jusqu'au milieu des années 1930, cette activité lui rapportera des ressources substantielles. Il travaille au début pour de grands magasins de Bruxelles comme Alice Couture ou Pagua Nova, dans un style très typographique et anguleux inspiré du Bauhaus, et conquiert vite de nombreux commanditaires, des automobiles Sizaire au fourreur Peye, des cafés Castro aux peintures De Coninck.

La simplicité, un gage d'efficacité

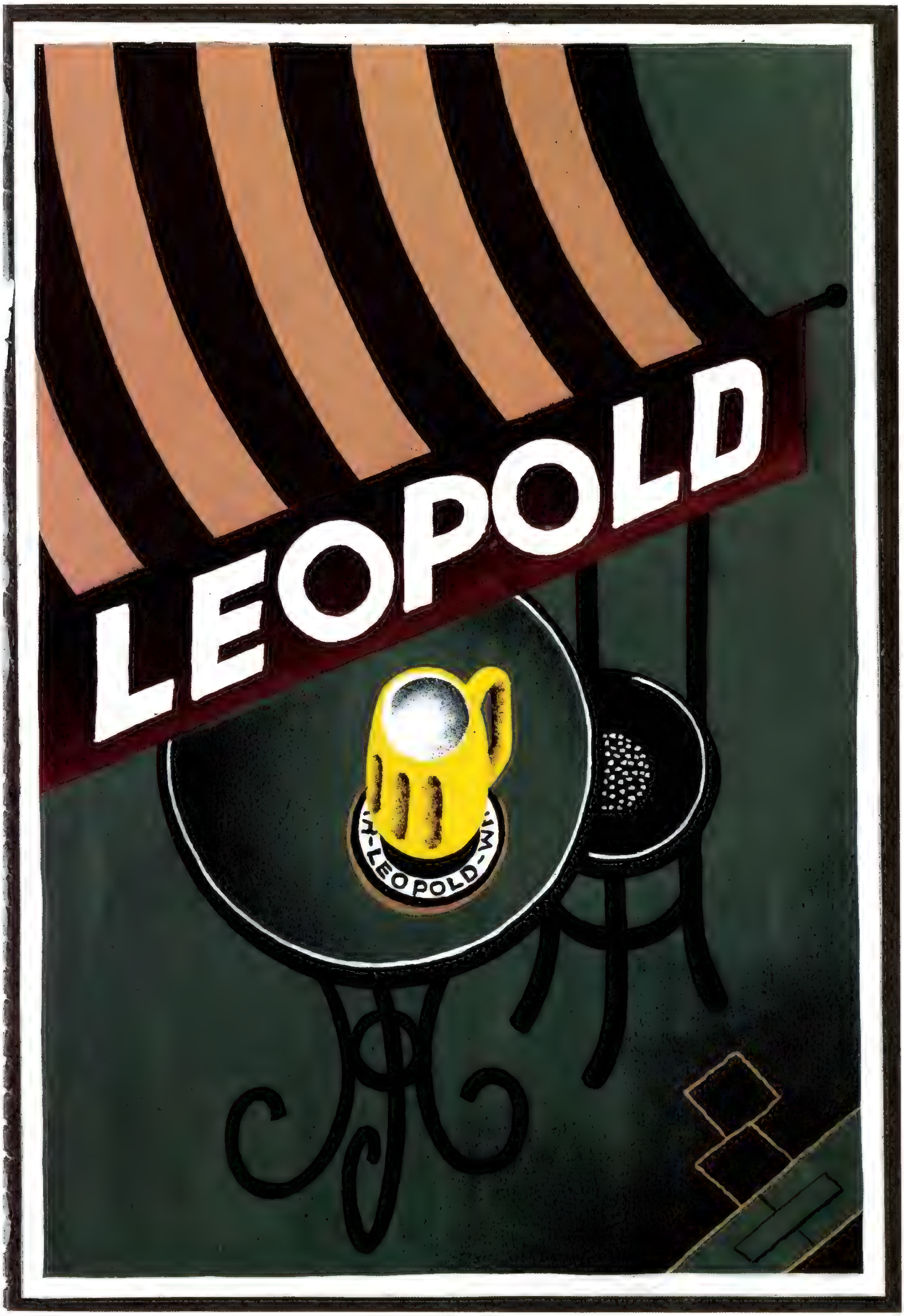
Dans les années 1930, il aère ses compositions, procédant par grands aplats de couleur, dans la veine de ses contemporains Cassandre et Loupot, pour le compte de grands magasins, de marques d'apéritifs ou de stations balnéaires. «J'essaie d'attirer l'attention sur une affiche par une tache marquante, simple et très visible… Je donne ma préférence aux couleurs vives et s'harmonisant entre elles. Surtout avec un grand principe : la simplicité. C'est le meilleur moyen de créer quelque chose de marquant… Je crée pour chaque maison un dessin type telles les bûches du Campeur qui réapparaissent sur chaque annonce», déclare-t-il au reporter de *L'Effort* en 1932.

La création en janvier 1934 de l'Atelier Hergé, avec deux autres actionnaires Adrien Jacquemotte et José de Launoit, qui se dédie entièrement à la publicité,

Jouets
1932/143. Diamètre 968 mm. Collection Studios Hergé.
Affiche pour la campagne de publicité «Jouets 1932» du grand magasin *À l'Innovation*.

Vacances à la campagne
1933/06. 640 × 502 mm. Collection Studios Hergé.
Affiche pour une campagne de publicité du grand magasin *Le Bon Marché*.

Vers le Vrai
1933/126. Affiche. 834 × 1 182 mm. Collection Studios Hergé.



Léopold
1933/029.
Gouache sur papier à dessin.
215 × 144 mm.
Collection particulière.

Projet de publicité pour la Brasserie Léopold à Bruxelles.

A GAUCHE
Knocke
1934/072.
Gouache
sur papier
à dessin.
80 × 224 mm.
Collection
particulière.

A DROITE
Knocke
1934/073.
Gouache
sur papier
à dessin.
84 × 264 mm.
Collection
particulière.

HERGÉ S'EST SERVI DE SES TALENTS DE PUBLICITAIRE POUR FAIRE LA PROMOTION DE SES ALBUMS

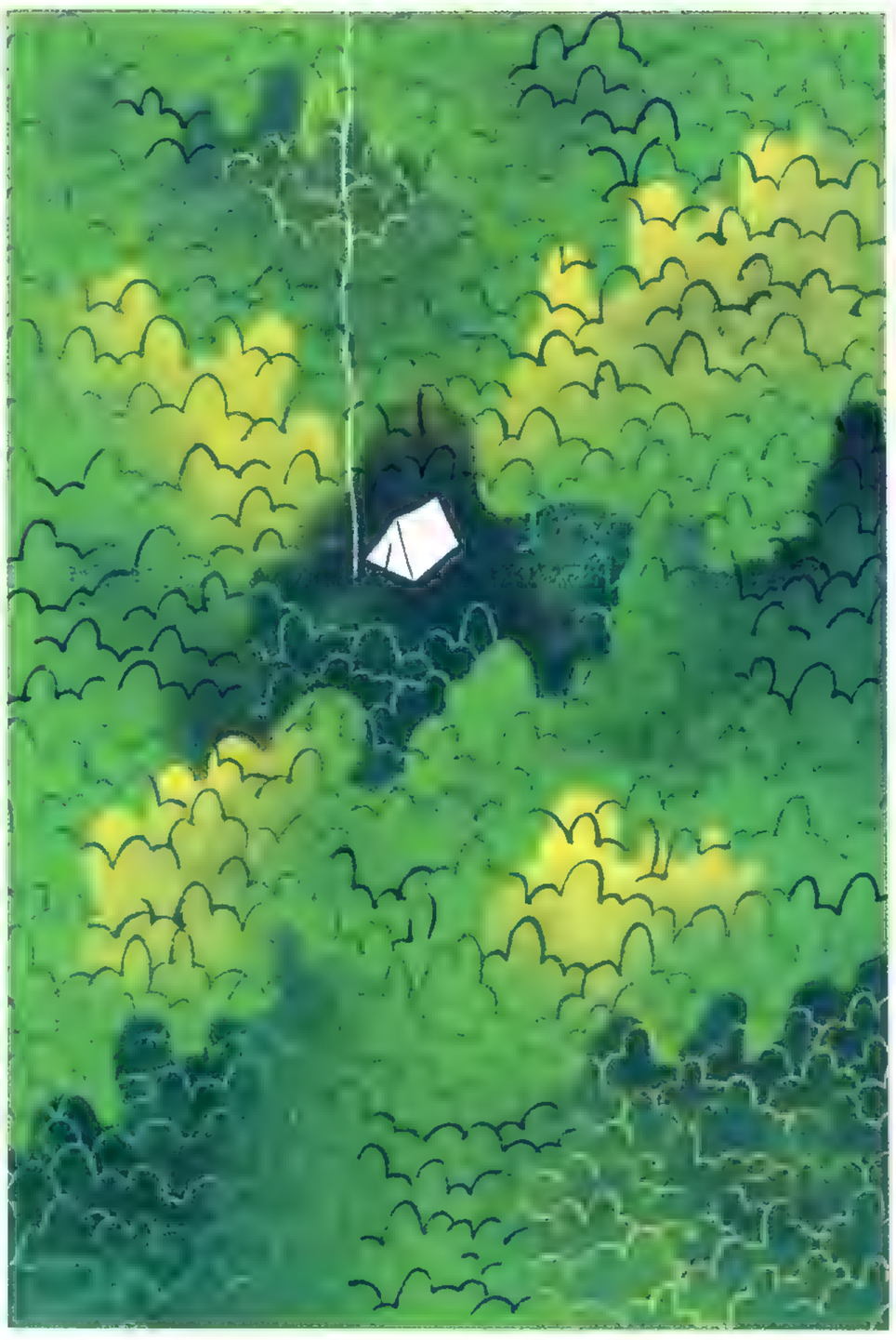
concrétise l'apogée d'Hergé dans ce domaine. Les dessins réalisés pour des articles de sport, des médicaments, des cigarettes, des automobiles, des produits alimentaires, des vêtements, des cafés ou encore du matériel de camping se succèdent à une cadence infernale. Mais, sa charge de travail en bande dessinée devenant épuisante, il ne répondra plus désormais qu'à quelques commandes épisodiques pour Casterman ou les automobiles Ford. Ce sera finalement le neuvième art qui s'imposera à ce dessinateur aux dons multiples.

Dans cette orientation, qui doit son existence autant au talent qu'au hasard des rencontres, on dénombre quantité de références au monde de la publicité. Omniprésente dans le travail d'Hergé, elle influencera tout son parcours d'auteur, le favorisera souvent et lui permettra de développer de manière constante la promotion de ses albums et de ses différentes séries. Dès les origines, l'important pour Hergé, homme de presse, c'est que l'on diffuse son travail dans un maximum de revues, de magazines et de journaux. Et lorsque les aventures de Tintin commencent à être éditées en albums chez Casterman (*Les Cigares du Pharaon*, 1934), le dessinateur ne ménage pas ses efforts – en atteste une correspondance abondante et quasi hebdomadaire – pour maximaliser au possible la qualité d'impression, la présentation et la promotion des ouvrages qui proposent ses différentes séries : *Tintin et Milou*, mais également *Jo, Zette & Jocko* et *Quick & Flupke*. Son interlocuteur sur la distance chez Casterman, c'est Charles Lesne, le directeur éditorial. Il connaît le dessinateur de longue date et ne se fera pas prier pour exécuter ses volontés.

Une couverture, c'est comme une affiche

Dans les cases de ses albums, mais aussi en dehors du prisme de la bande dessinée, Hergé ne cessera d'user des codes qui sont en vigueur dans l'univers de la publicité. Tout est conçu et organisé pour fidéliser une clientèle de lecteurs. À commencer par la quatrième de couverture des albums qui, de 1937 à 1946, invite le public – c'est Tintin en personne qui prend la parole – à découvrir les autres titres de ses aventures.

Sports d'hiver
1932/088.
Gouache sur papier à dessin.
155 × 255 mm.
Collection particulière.
Projet d'affiche.



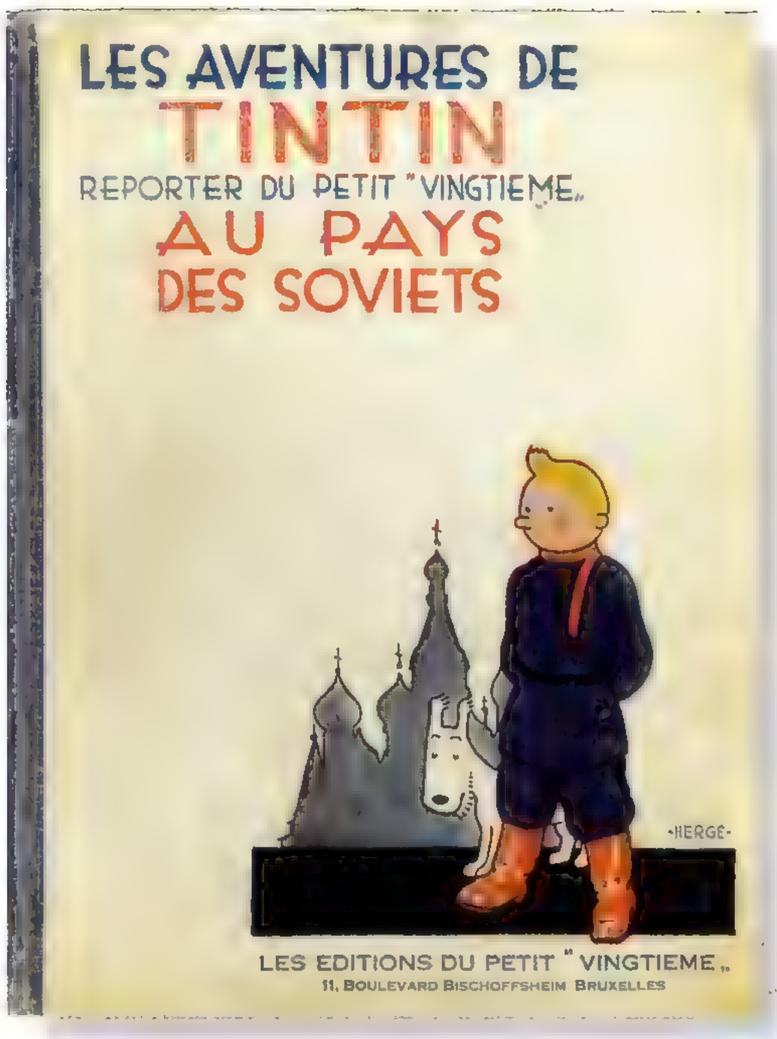
Camping
1934.
Projet pour une publicité sur le thème du camping.

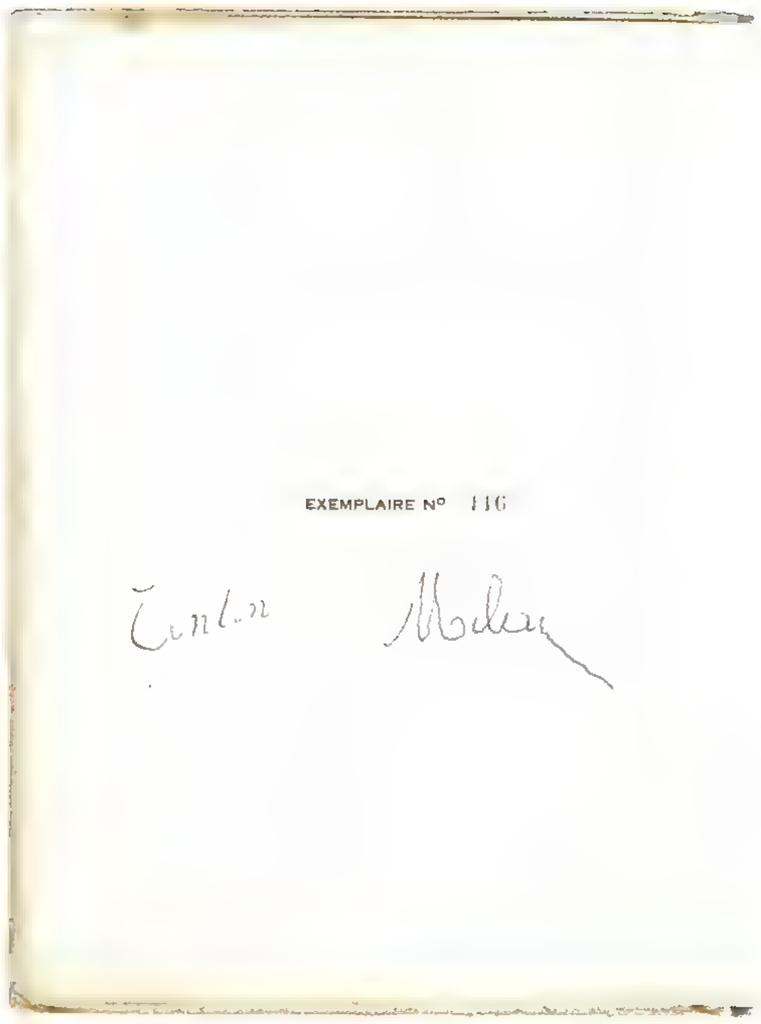
FACE À UNE CHARGE DE TRAVAIL DEVENUE ÉPUISANTE, LE DESSINATEUR AUX DONS MULTIPLES CHOISIRA FINALEMENT LE NEUVIÈME ART

Mais l'exemple le plus remarquable concerne les illustrations de couverture où leur créateur utilise le credo du parfait publicitaire : faire voir, donner envie, envoyer un message fort et clair… Hergé, excellent dessinateur de lettres, va aussi se distinguer du lot en créant sa propre police de caractères et l'imposer sur l'ensemble des supports qui accueillent les déclinaisons de son œuvre. De même, le titre est partie intégrante de l'ensemble et se distingue par l'originalité de sa présentation. On joue sur la signification des mots employés et certaines lettres sont accompagnées d'un objet ou d'un symbole en relation avec le contexte du récit. Ce sera le cas des *7 Boules de cristal*, des *Cigares du Pharaon*, du *Crabe aux pinces d'or* et des *Bijoux de la Castafiore*. Pour d'autres titres, d'autres procédés sont mis en valeur, tout aussi ingénieux et originaux. Chaque couverture devient ainsi un petit chef-d'œuvre où l'improvisation n'a pas sa place. Comme dans une publicité brillant par son efficacité.

TINTIN
REVIENT, MILLE SABORDS!
AVEC TOUS SES COMPARSES DANS LA PLUS EPOUSTOUFLANTE DES AVENTURES …
A PARTIR DU 16 SEPTEMBRE EN EXCLUSIVITÉ C

Annonce parue en 1976 dans le journal *Tintin* pour annoncer la nouvelle aventure du jeune reporter, *Tintin et les Picaros*.





Comment créer la rareté

Hergé est le premier auteur de BD à imprimer des éditions limitées et ce, dès *Tintin chez les Soviets* qui bénéficie d'un tirage de 1 000 exemplaires numérotés et dédicacés «Tintin et Milou» de la main d'Hergé et de Germaine Kieckens, sa première épouse..

PROPRIÉTÉ
Ne peut être reproduit

HERGÉ

Ses sources d'inspiration

Elles étaient multiples. Il s'est beaucoup inspiré du rythme infernal des films des grands réalisateurs américains de l'époque. En BD, il admirait Benjamin Rabier, Alain Saint-Ogan, le créateur de Zig et Puce qui avait réussi, avant lui, à imposer la BD à bulles. Il aimait aussi de grands portraitistes classiques comme Holbein le Jeune.

Benjamin Rabier était considéré par Hérgé comme l'un des plus grands dessinateurs, bien au-dessus même de Rubens ou de Rembrandt. Cette gravure réalisée par l'illustrateur français date de 1927.

McManus, Rabier, Saint-Ogan…

Ils ont nourri son trait

Hergé, à partir des années 1960, fut régulièrement interrogé sur ses références et ses préférences dans le monde de la bande dessinée : quels auteurs avaient inspiré ses débuts ? Qui, parmi ses confrères, appréciait-il vraiment ? S'il s'est prêté à l'exercice avec constance pour ses précurseurs, son jugement sur ses contemporains a connu quelques variations.

PAR JACQUES LANGLOIS

Chaque fois qu'Hergé cite ceux qui lui ont montré la voie, trois noms reviennent : Benjamin Rabier, Alain Saint-Ogan et George McManus. En revanche, Hergé n'a pas vraiment reconnu publiquement sa dette, pourtant certaine, à l'égard d'autres auteurs : ainsi, Georges Colomb, alias Christophe, l'auteur à la fin du XIXe siècle de *La Famille Fenouillard*, *des Facéties du sapeur Camember*, de *L'Idée fixe du savant Cosinus* et autres Plick et Plock. Au lancement, en 1926, de ses *Aventures de Totor*, le jeune Belge était à l'évidence imprégné de ces histoires aux textes pleins d'un humour décalé voire loufoque placés sous un dessin lisible et clair ; ou encore, Joseph Porphyre Pinchon, dont la Bécassine, apparue en 1905 dans *La Semaine de Suzette*, n'avait pu lui échapper : les rondeurs de sa tête et de son nez en font bien une cousine de Tintin. Cette parenté fut soulignée en 1936 par trois coups de crayon ironiques de Jijé (Joseph Gillain), dont le Jojo faisait crier Hergé au plagiat !

Quand Gilbert Gascard alias Tibet, le créateur de Ric Hochet, osa qualifier ce même Jijé de vrai « père de la bande dessinée belge », il se rattrapa aussitôt en identifiant Hergé à « Dieu le Père » ! Mais qui ce Dieu, parfois un peu lointain, aimait-il vraiment ?

La liste des élus a varié au fil des années et au gré de ses interlocuteurs. On y retrouve souvent ses principaux collaborateurs : si Hergé vante sans réserves le talent multiforme de Bob De Moor, il peut nuancer ses compliments sur Jacques Martin et même sur Edgar-P. Jacobs. Parmi les dessinateurs moins proches de son univers, il voit en Sempé un « La Bruyère du XXe siècle », dit grand bien de Claire Bretécher et de ses Frustrés et ne craint pas de comparer Raymond Macherot à Walt Disney. Il « adore » le Philémon de Fred, « merveilleux de poésie ». Il admire le fantastique chez Philippe Druillet, mais craint que son « délire graphique » ne le rende illisible. Pour les mêmes raisons, il avoue préférer le Gir première manière à son avatar Moebius, « en train de dérailler ». Il met encore en avant Mézières, Gébé, Gotlib, Hermann et, chez les non francophones, Pratt et Manara, Schulz et ses Peanuts ou Johnny Hart, l'auteur de B.C. Mais c'est sans conteste à Paul Cuvelier et à André Franquin qu'iront toujours ses louanges les plus convaincantes.

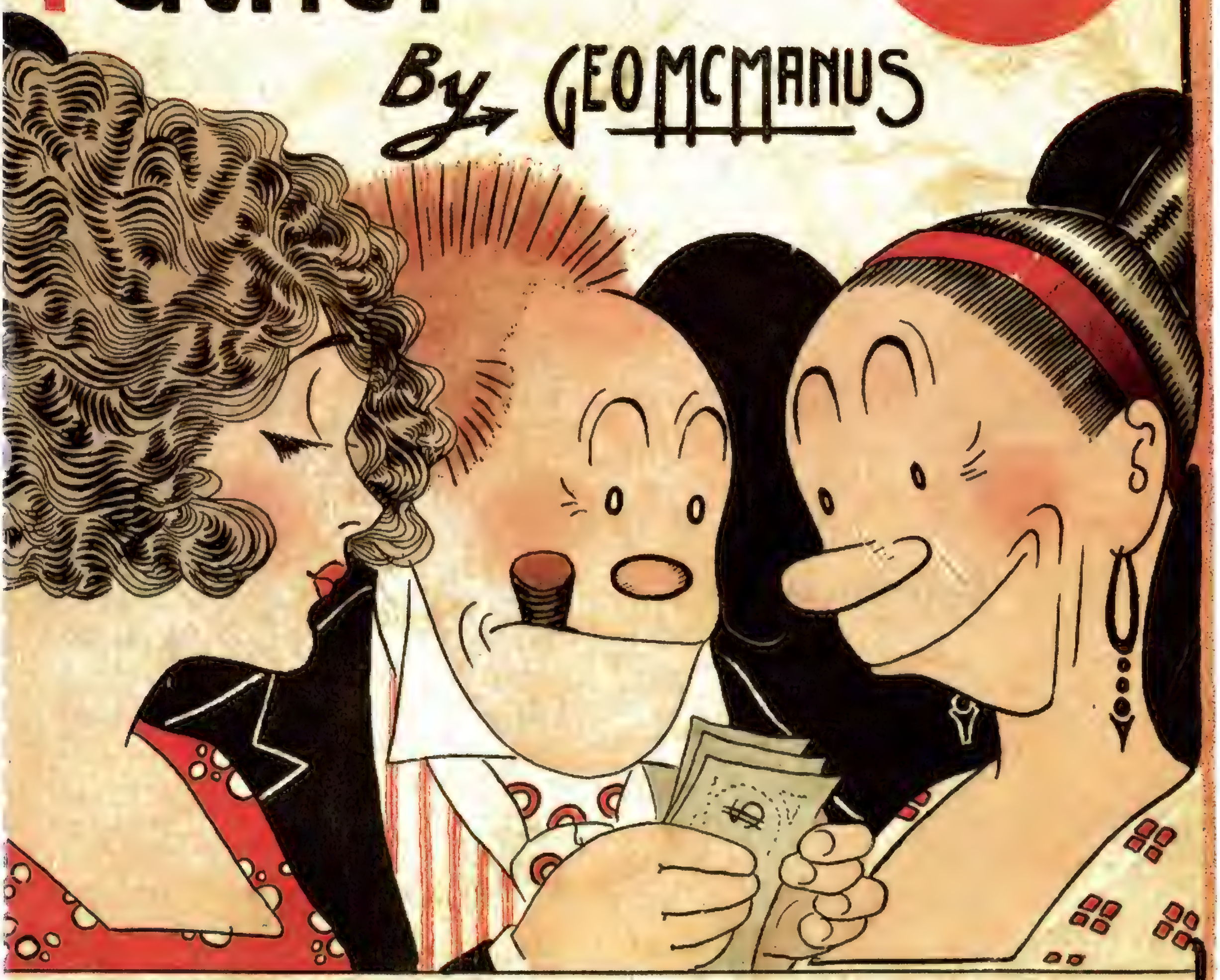
Un tableau d'honneur aussi œcuménique peut sembler un peu trop consensuel. Il focalise en tout cas l'attention sur les absents, ces « non sincères » qu'Hergé se refusait à nommer !

GEO MCMANUS
Couverture de Bringing Up Father («la Famille Illico»).
1913.

Bringing Up Father

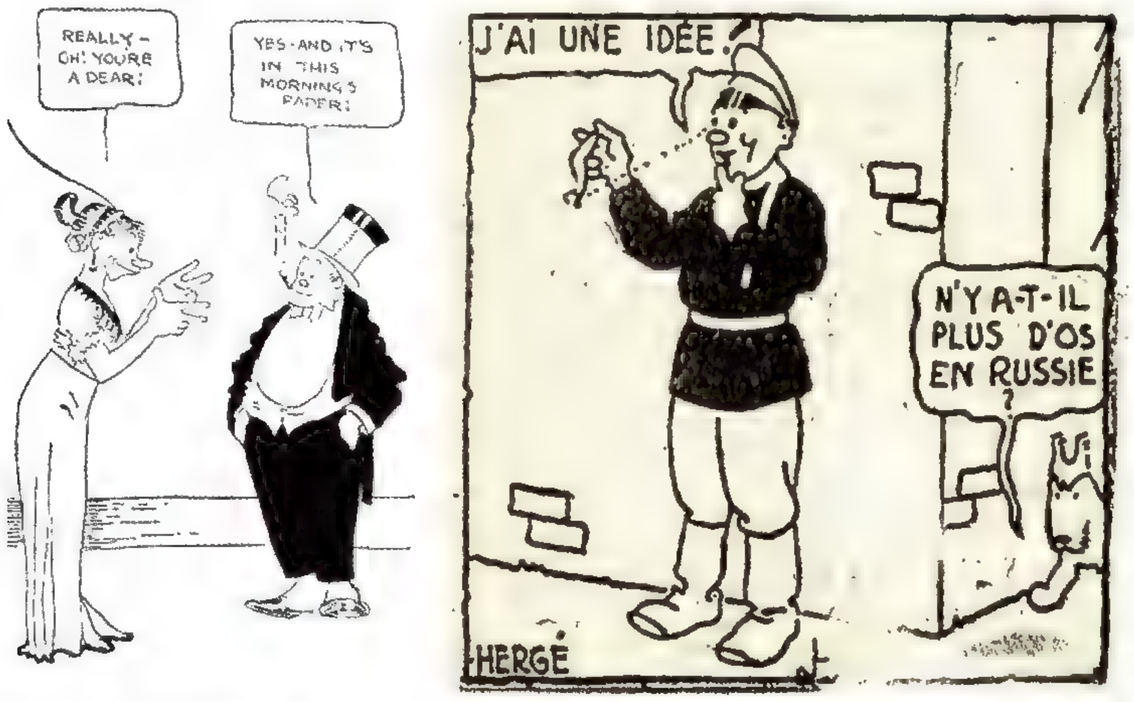
1/6 NET

By GEO MCMANUS



COPYRIGHT 1919. INTERNATIONAL FEATURE SERVICE. INC.

HERGÉ PLAÇAIT BENJAMIN RABIER AU «SOMMET DE LA CRÉATION ARTISTIQUE, BIEN AU-DESSUS DE RUBENS ET DE REMBRANDT»



Les petits nez ronds et ovales qu'Hergé empruntait à McManus se retrouvent ici dans les planches issues de *Tintin au pays des Soviets*.

PAGE DE DROITE
BENJAMIN RABIER
Le serpent à patte
1920. Bande dessinée. *Le Journal amusant*. Collection BnF, Paris.

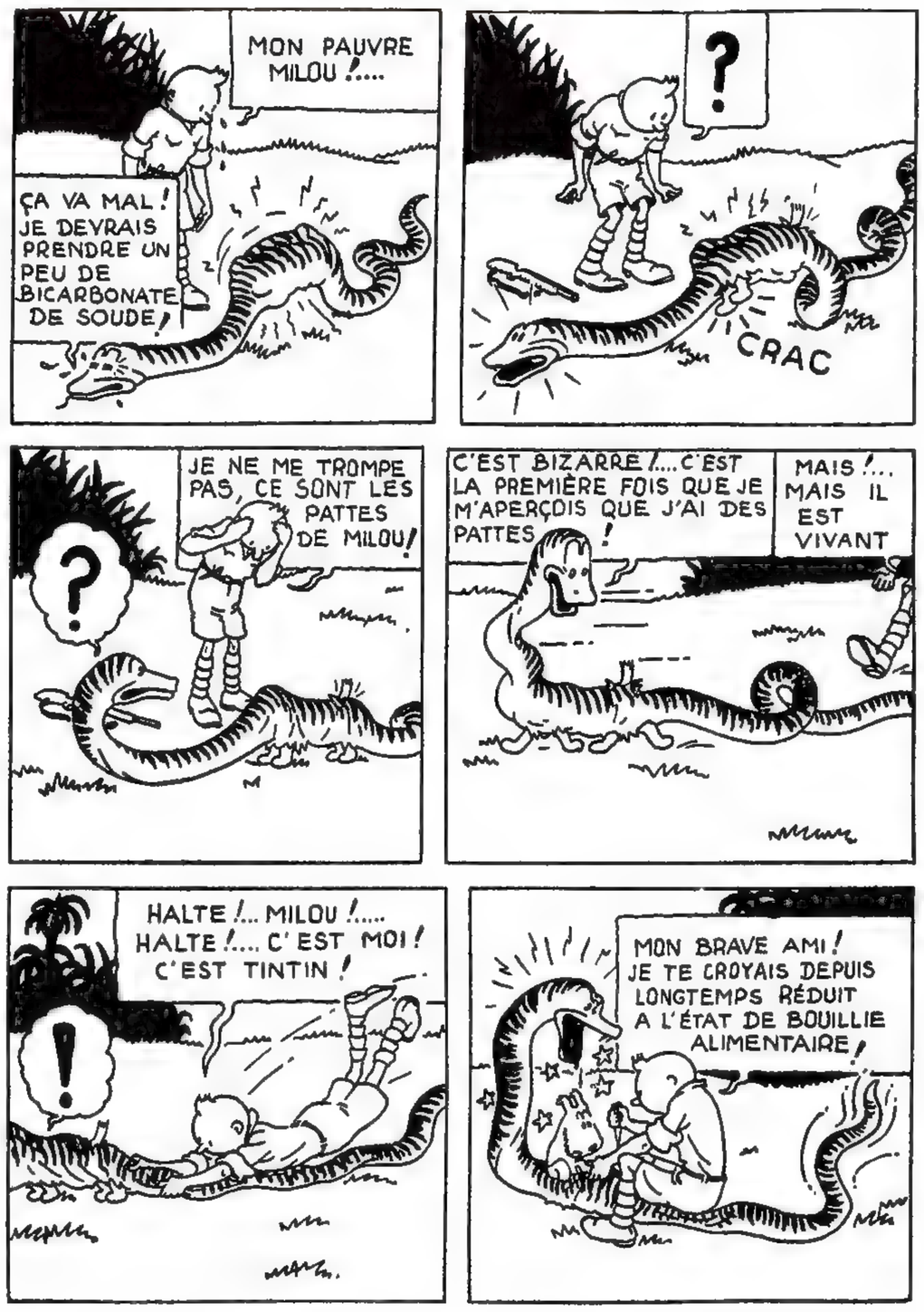
CI-DESSOUS
Cette planche de *Tintin au Congo* s'inspire fortement de l'ingéniosité de Benjamin Rabier.

McManus
Pour son petit nez

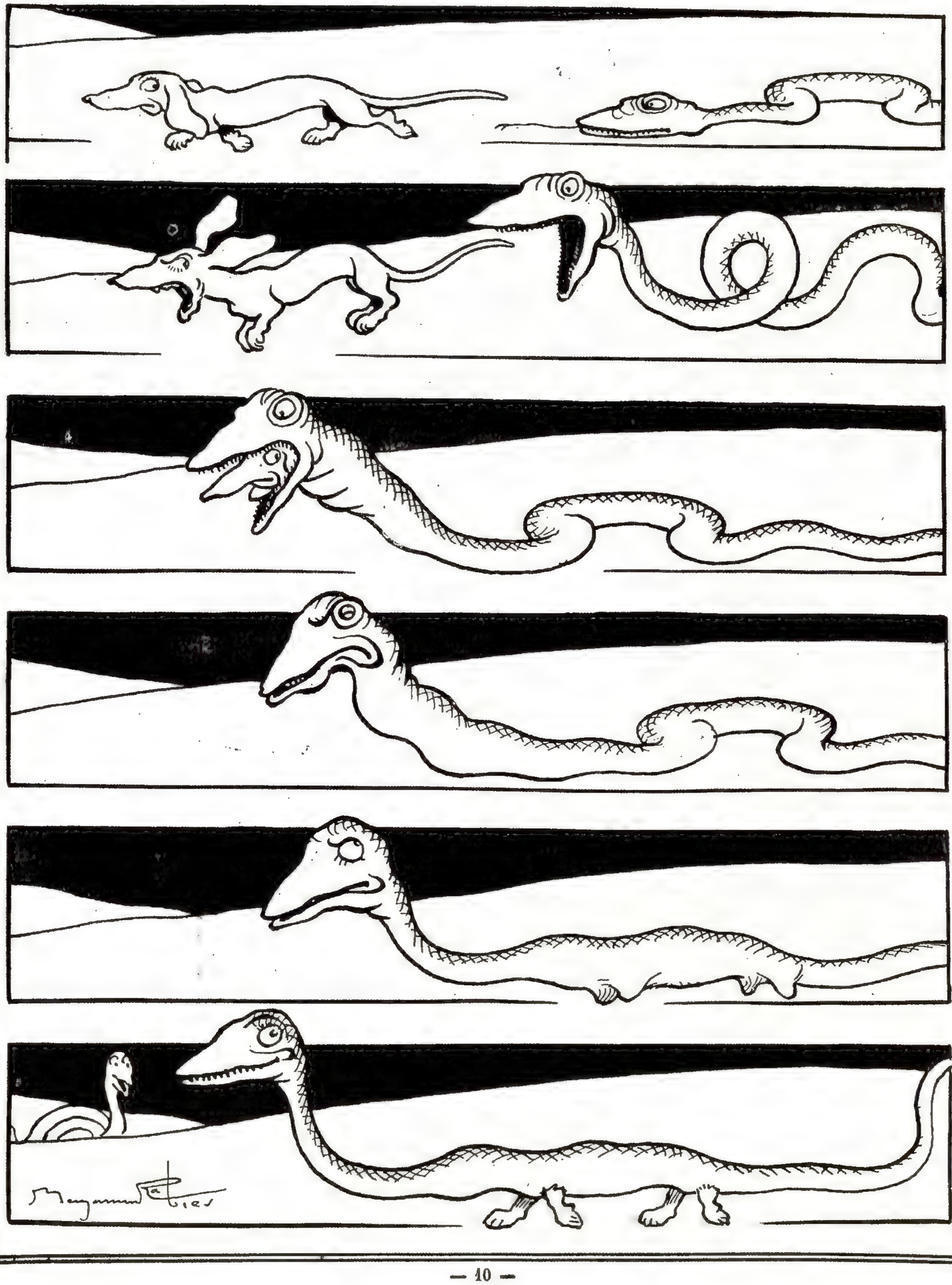
«Je trouvais ses petits nez ronds et ovales tellement gais que je les utilisais, sans aucun scrupule!» L'aveu à Numa Sadoul de cet emprunt à McManus (1884-1954) occulte l'importance réelle pour Hergé de l'auteur de *Bringing Up Father*, série connue en français sous le titre de *La Famille Illico*. C'est à sa lecture qu'Hergé, qui voyait ses histoires comme des films, acheva de se convaincre de passer du «cinéma muet» de Totor au «cinéma parlant» de Tintin.
Notons au passage que, contrairement à ce qu'il dira au même Sadoul, Hergé connaissait ces «comics» bien avant de les retrouver dans les journaux mexicains postés au *Vingtième Siècle* par un jeune confrère – un certain Léon Degrelle – ... un an après les débuts de Tintin!

Benjamin Rabier
Pour sa lisibilité

Hergé a souvent rendu hommage à Benjamin Rabier (1864-1939), auteur, avant lui, d'«illustrés» pour la jeunesse, de publicités et de dessins animés. En 1963, il avoue à l'écrivain Pierre Ajame avoir longtemps vu en lui «un sommet de la création artistique, bien au-dessus de Rubens et de Rembrandt» (sic). Dans ses entretiens avec Numa Sadoul, en 1971, il reconnaît qu'il avait «un tel souvenir de ses dessins» qu'il avait «dû y penser» pour ses animaux dans *Tintin au pays des Soviets*... omettant de citer la scène du boa avalant Milou dans *Tintin au Congo* et ignorant *Tintin-Lutin*. C'est aussi au créateur de «La Vache qui rit» et de Gédéon qu'Hergé consacrera en 1982 son dernier texte, la préface de la réédition des *Fables* de La Fontaine mises en images par Rabier, y saluant «cette lisibilité» qu'il n'a lui-même «cessé de chercher».


MON PAUVRE MILOU !....
ÇA VA MAL ! JE DEVRAIS PRENDRE UN PEU DE BICARBONATE DE SOUDE !
?
CRAC
JE NE ME TROMPE PAS, CE SONT LES PATTES DE MILOU!
C'EST BIZARRE !.... C'EST LA PREMIÈRE FOIS QUE JE M'APERÇOIS QUE J'AI DES PATTES !
MAIS !.... MAIS IL EST VIVANT
HALTE !... MILOU !..... HALTE !.... C'EST MOI ! C'EST TINTIN !
MON BRAVE AMI ! JE TE CROYAIS DEPUIS LONGTEMPS RÉDUIT A L'ÉTAT DE BOUILLIE ALIMENTAIRE !

LE SERPENT A PATTES, par BENJAMIN RABIER



Alain Saint-Ogan
Le modèle

«À Monsieur Hergé, un confrère français, très amicalement»: la planche de Zig et Puce – au titre prémonitoire de *Gloire et Richesse* – fut offerte à Hergé en 1931 à Paris, où le jeune Belge était venu soumettre ses dessins à son aîné déjà célèbre. Plus qu'un «confrère français», Alain Saint-Ogan (1895-1974) était un «modèle» pour Hergé, comme celui-ci l'écrivit à son tour au bas d'un dessin d'hommage quelques mois avant la mort du père du pingouin Alfred. Non seulement ses héros parcouraient le vaste monde depuis quatre ans déjà quand Tintin prit le train pour Moscou en janvier 1929, mais la clarté du dessin et du récit – avec des bulles, ce qui en fait la première BD française moderne – eut «beaucoup d'influence» sur lui... jusque dans bien des séquences des premières aventures du reporter.

D'ABORD, CE N'EST PAS UNE FICELLE, C'EST UN LASSO : JE M'EXERCE A LE LANCER COMME LES COW-BOYS. CAR MOI, JE VEUX DEVENIR COW-BOY, PLUS TARD!
AH?... ET TU LANCES DÉJA BIEN CE..... HEUH.... CE MACHIN?

HERGÉ
Quick et Flupke
1931.

Le père de Tintin rendit hommage, par ce dessin, à Alain Saint-Ogan. On y voit les personnages principaux de ses albums lever leurs chapeaux devant la statue érigée aux héros du dessinateur français.

A Alain Saint-Ogan,
en hommage à celui qui a été mon Modèle
et à qui vont encore toute mon admiration
et toute ma sympathie.

Hergé

le 26.2.1974.

DANS SA JEUNESSE, GEORGES REMI AIMAIT L'HUMOUR LOUFOQUE ET DÉJÀ LES TRAITS LISIBLES ET CLAIRS

A monsieur Herge
un confrère français
Très amicalement ALAIN SAINT OGAN
Paris mai
ZIG et PUCE
GLOIRE ET RICHESSE
MAIS, BIEN ENTENDU, MA PETITE DOLLY, J'AI DONNÉ DES ORDRES POUR QUE DES CHAMBRES SOIENT PRÉPARÉES POUR ZIG ET PUCE
QUE VOUS ÊTES GENTIL, MON BON ONCLE... MES CHERS ZIG ET PUCE ET LEUR PINGOUIN ALFRED RESTERONT TOUJOURS AVEC NOUS!
QUELLE RECONNAISSANCE NOUS VOUS DEVONS POUR TOUTES VOS BONTÉS, MONSIEUR!...
ET MAINTENANT QUE NOUS SOMMES EN AMÉRIQUE, ZIG, IL FAUT FAIRE FORTUNE!... IL FAUT QUE NOUS CHERCHIONS UNE SITUATION...
CÉLÈBRES COMME VOUS L'ÊTES, MES ENFANTS, VOUS N'AVEZ QUE L'EMBARRAS DU CHOIX!
INTRODUISEZ LES VISITEURS AUPRÈS DE MESSIEURS ZIG ET PUCE....
SIGNEZ CE CONTRAT, MASTERS ZIG ET PUCE, 5.000 DOLLARS PAR SEMAINE SI VOUS ACCEPTEZ DE FAIRE DU CINÉMA PARLANT AVEC MOI.
20.000 DOLLARS POUR PUBLIER VOS AVENTURES!
N'ACCEPTEZ PAS, JE VOUS OFFRE LE DOUBLE!
JE DONNE 1.000 DOLLARS À ZIG ET PUCE EN REMERCIEMENT, J'AVAIS PARIÉ 5.000 DOLLARS QU'ILS DÉBARQUERAIENT.
J'IRAI JUSQU'À 10.000 POUR FAIRE AFFAIRE AVEC EUX!
MOI JUSQU'À 15.000!
AVEC LE PINGOUIN SUR MES BOITES DE SAVON, JE VAIS EN VENDRE COMME DES PETITS PAINS
MOI, JE SUIS CARRÉ, JE LEUR PROPOSE TOUT DE SUITE 25.000 DOLLARS!
50 % POUR EUX, JE CROIS QU'ILS ACCEPTERONT
LE COURRIER DE MESSIEURS ZIG ET PUCE.
ALAIN SAINT OGAN

ALAIN SAINT-OGAN
Zig et Puce
1930. Encre de Chine et gouache sur papier.

LE CRÉATEUR DE TINTIN TRESSAIT DES COURONNES DE LOUANGES AU PÈRE DE MODESTE ET POMPON ET À CELUI DE CORENTIN

FRANQUIN
Couverture de l'intégrale des *Idées noires* parue en 2001. Les planches avaient été créées dans le supplément éphémère du *Journal de Spirou*.

Franquin L'inimitable

Pour Franquin, Hergé maniait le superlatif : «le tout grand bonhomme», «l'inimitable Franquin», «le grand artiste»... à côté duquel lui-même serait un «piètre dessinateur» ! Pourtant, les deux génies belges de la bande dessinée ne se croisèrent que de loin, même lorsque, entre 1955 et 1959, Franquin dessina *Modeste et Pompon* pour le journal *Tintin*, dont Hergé était directeur artistique. Outre la différence d'âge – Franquin était né en 1924 –, tout les opposait : le style débridé du père de Gaston Lagaffe et les canons de la «ligne claire» ; le joyeux anarchisme de la bande de Spirou et les principes régissant les Studios Hergé et l'hebdomadaire du Lombard. Même leur propension commune à la dépression ne sut les rapprocher : ses «rêves de blanc» hisseront l'un aux sommets de *Tintin au Tibet*, alors que l'autre plongera dans ses formidables *Idées noires*...

Paul Cuvelier Pour son exigence

Soutenu par un neveu de l'abbé Wallez, l'ancien patron d'Hergé, le timide Cuvelier vint, en 1945, solliciter les conseils du dessinateur. Il n'avait que 22 ans, mais Hergé fut tellement bluffé par «l'élégance extraordinaire» de ses aquarelles illustrant les premiers pas de son Corentin qu'il le confia aussitôt à Van Melkebeke et Jacobs pour parfaire son apprentissage. Un an plus tard, Cuvelier était le benjamin de la petite équipe en charge du démarrage du journal *Tintin* ! Hélas, ne rêvant que de peinture, Cuvelier ne se satisfit jamais de la BD, malgré les étonnants encouragements d'Hergé : «Nous sommes tous des faiseurs. Mais vous, c'est différent.»

LES NOUVELLES AVENTURES DE CORENTIN

LE POIGNARD MAGIQUE

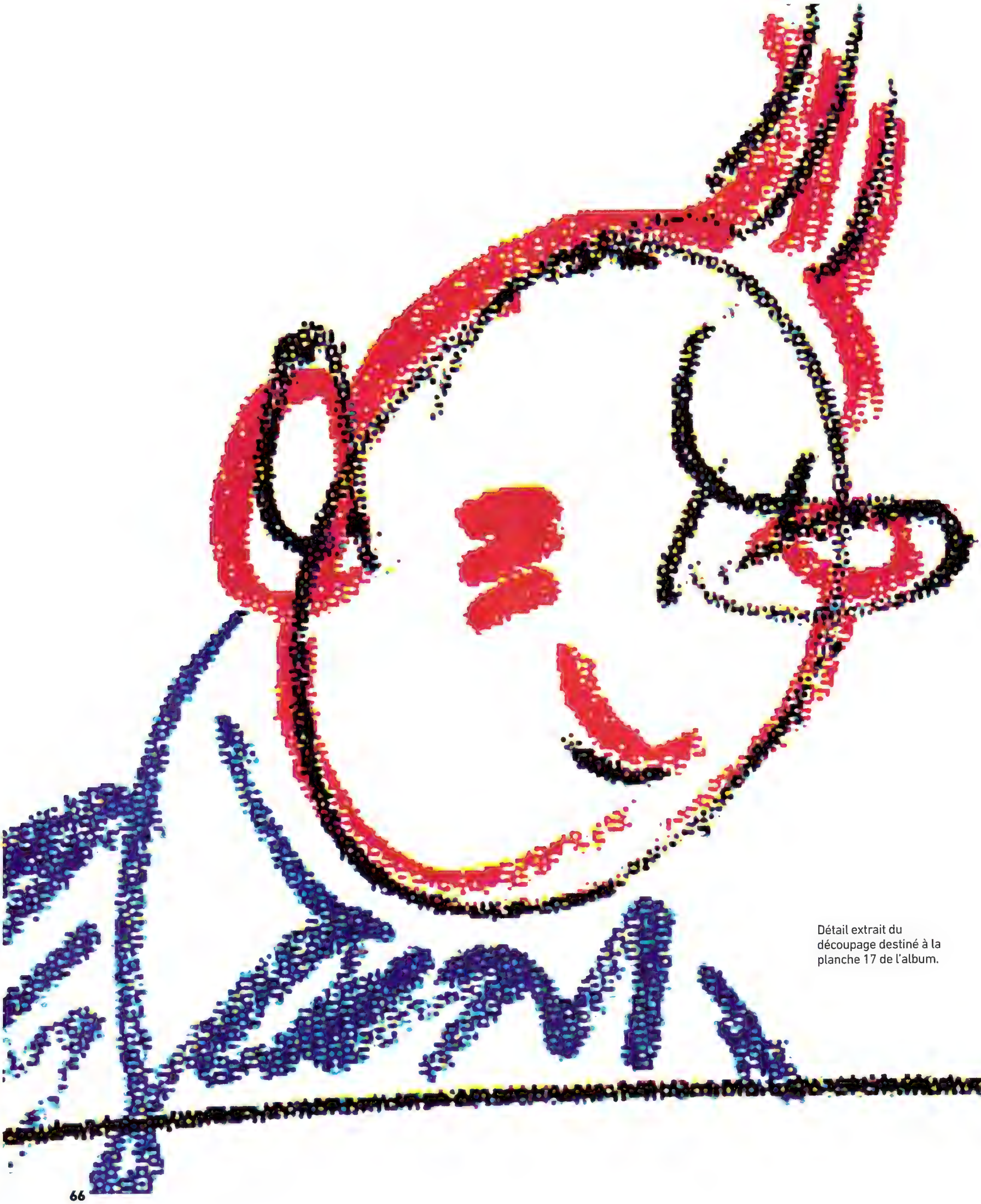
PAR PAUL CUVELIER.

Corentin est parti en mission avec une escorte. La nuit, alors que le camp repose, un tigre bondit...

QUE SE PASSE-T-IL ?
HOLA' ! BELZÉBUTH, RESTE TRANQUILLE !
CET ANIMAL EST FOU, MA PAROLE !
NON PAS ! IL A ÉTÉ ÉLEVÉ AVEC UN TIGRE ET PENSE DÉFENDRE UN FRÈRE.
JE M'EN VAIS LUI APPRENDRE A' PASSER SA COLÈRE !
C'EST QU'IL DEVIENT ENRAGÉ !
EH ! QUE FAITES-VOUS ? VOUS NE VOULEZ TOUT DE MÊME PAS TUER BELZÉBUTH ?!
RENGAINEZ CETTE ARME !
L'ANIMAL EST DANGEREUX, IL FAUT LE SUPPRIMER !
RENGAINEZ ! C'EST UN ORDRE ! JE SUIS LE CHEF DE L'EXPÉDITION SIRE DE SAINT-MALO !
C'EST BON ! J'OBÉIS !
CALME-TOI, VIEUX BELZÉBUTH ! CE TIGRE N'EST PAS UN AMI COMME MOLOCH, MAIS UN TRÈS, TRÈS MÉCHANT ANIMAL ...
5

(A suivre)

PAUL CUVELIER
Les Nouvelles aventures de Corentin
Planche parue dans le N° 47 du journal *Tintin*.



Détail extrait du découpage destiné à la planche 17 de l'album.

Tintin et l'Alph-Art, son dernier album inachevé

La fascination pour les faussaires

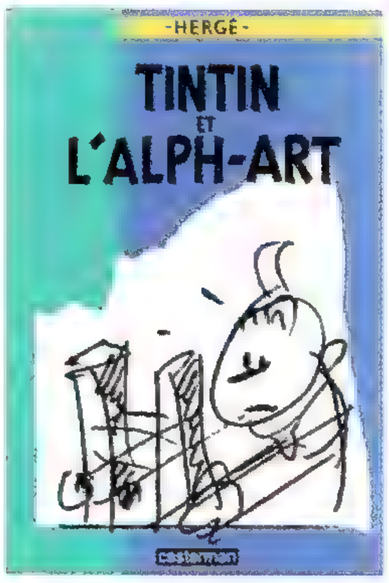
Tout concourt à faire de la «24e» aventure de Tintin un album pas comme les autres : tant la question du bien-fondé de la publication d'un travail inachevé, si éloignée des principes d'Hergé, que le thème d'une histoire sortant du cadre habituel de la bande dessinée, à savoir le marché de l'art et ses dérives.

PAR JACQUES LANGLOIS

En mars 1983, lorsqu'il décède, il semble acquis que, sans Hergé, il n'y aura pas de nouvel album de Tintin. L'auteur l'a affirmé à plusieurs reprises, la première fois, dès 1971, à Numa Sadoul. Le livre issu de leurs entretiens, paru en 1975, sur bien des points d'ailleurs réécrits par Hergé lui-même, laisse peu de place à la glose : certes ses collaborateurs ou d'autres sauraient reprendre le personnage, mais, de son point de vue, ce ne serait plus le sien et donc plus du «Tintin».

Reste cependant le cas de l'aventure sur laquelle il planchait avant que la maladie ne l'éloigne, fin 1979, de sa table à dessin. Devant Benoît Peeters, recueillant en décembre 1982 ce qui serait sa dernière interview, il s'excusait de n'en pouvoir «malheureusement» pas «dire grand-chose» : il savait «à peu près» d'où il partait, une «histoire de faussaires», mais ignorait où cela le conduirait. Que dire de plus en effet, avec trois planches crayonnées seulement, une bonne centaine de pages partiellement esquissées à grands coups de feutre et de stylo-bille et de feuilles d'où fusent en désordre idées et hypothèses ? Bob De Moor, dévoué aux Studios Hergé depuis plus de trente ans, faillit convaincre Fanny, la veuve du dessinateur, de le laisser reprendre et achever le projet. Poursuivre une aventure initiée par Hergé ne tombait pas, selon lui, sous le coup de l'interdit. Et puis, le fidèle Bob – il ne l'avait quand même pas rêvé – avait entendu le «Maître», ainsi qu'il l'appelait, lui promettre que cette tâche lui reviendrait le moment venu. N'avait-il pas déjà bénéficié de plus d'autonomie que jamais dans la finalisation du précédent album *Tintin et les Picaros* ?

À l'inverse, Alain Baran, le dernier secrétaire d'Hergé promu directeur administratif des Studios, s'en tenait strictement aux volontés du patron : après tout, des histoires autrement plus avancées étaient restées en plan, comme, au tout début des années 1960, un «Thermozéro» fort d'un synopsis complet et d'une



À gauche, la couverture de la première édition de *Tintin et l'Alph-Art* parue à l'automne 1986. À droite, la réédition enrichie de l'album parue à l'occasion du 75e anniversaire de Tintin.

Le capitaine Haddock achète une œuvre de l'artiste Ramo Nash. H comme Haddock, ou comme Hergé...

demi-douzaine de crayonnés très aboutis. Entre les deux, Pierre Sterckx et Benoît Peeters auraient bien vu de jeunes talents concevoir un hommage à l'auteur disparu autour du thème de l'art.

Après trois ans de débats de moins en moins feutrés dans les bureaux de l'avenue Louise, à Bruxelles, la légataire universelle chargea finalement Peeters de publier en l'état les travaux d'Hergé, en même temps qu'elle décidait la dissolution des Studios, dorénavant sans objet. À l'automne 1986 paraissait donc chez Casterman un volume séparé en deux cahiers, de quarante-deux pages chacun, l'un reprenant en fac-similé le découpage graphique d'Hergé, l'autre proposant une transcription des dialogues accompagnée de brèves indications scénaristiques et de dessins agrandis. La lisibilité – exigence première chez Hergé – n'y trouvait guère son compte ! À sa décharge, Peeters avait eu en mains un matériel bien éloigné des canons de la «ligne claire».

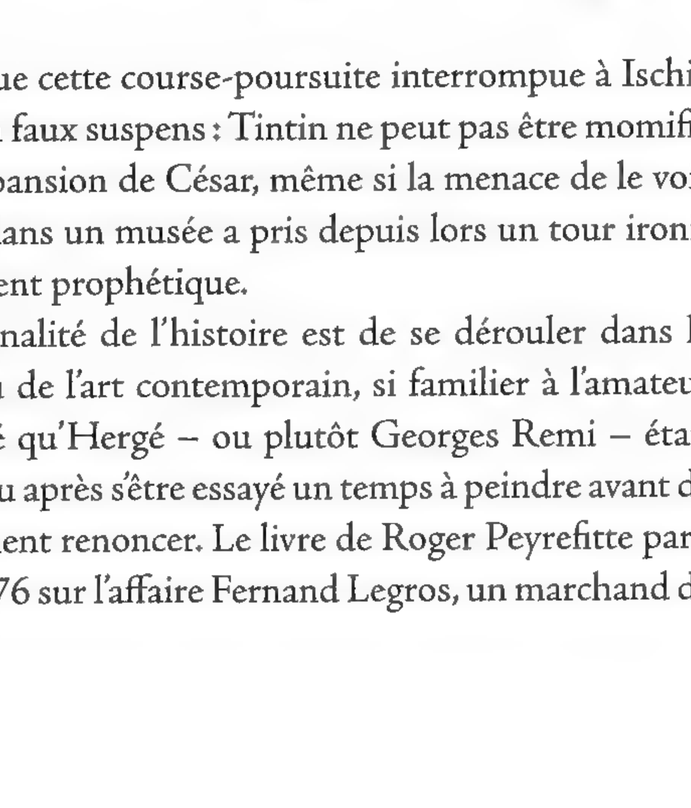
Une réédition anniversaire

En 2004, pour les 75 ans de Tintin, l'éditeur fusionne le tout dans un album privilégiant le «scénario» au dessin. Sous une couverture au fond étrangement doré et au dessin moins pertinent que celui de l'édition originale, l'aventure, portée au format classique de 62 pages grâce à des documents opportunément «retrouvés» pour l'occasion, se présente sous le numéro 24 d'une collection désormais achevée.

Si Hergé en avait eu le temps, son scénario aurait vraisemblablement pris une direction moins convenue que cette course-poursuite interrompue à Ischia sur un faux suspens : Tintin ne peut pas être momifié en expansion de César, même si la menace de le voir finir dans un musée a pris depuis lors un tour ironiquement prophétique.

L'originalité de l'histoire est de se dérouler dans le milieu de l'art contemporain, si familier à l'amateur éclairé qu'Hergé – ou plutôt Georges Remi – était devenu après s'être essayé un temps à peindre avant de sagement renoncer. Le livre de Roger Peyrefitte paru en 1976 sur l'affaire Fernand Legros, un marchand de

Tintin et l'Alph-Art
1979.
Détail extrait du découpage destiné à la planche 42 de l'album.



Tintin et l'Alph-Art
1978-1982.
Stylo à bille et feutre sur papier.
Découpage destiné à la planche 17 de l'album.

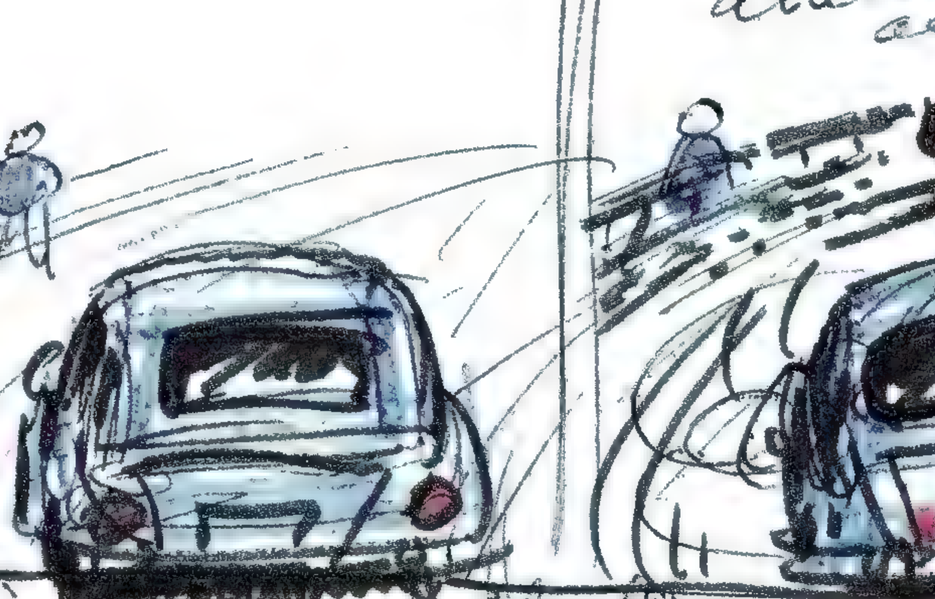
Le garagiste a salé pour une petite pinte d'huile... mais l'arrêt a été fort cher aussi...

Si c'était la fortune de Fouquet qu'on aurait voulu s'arrêter....

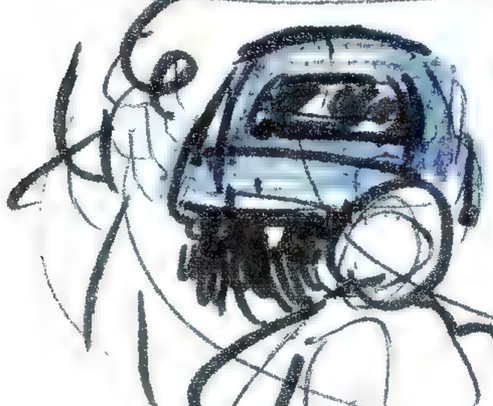
Dans ce cas, ce serait vraiment un crime!... Et l'autre "accident", celui de monsieur en serait un aussi!...

Le vélo!... cette fois, le type a fait un vol de vélos!...

Attention!... encore arrêts



Mais le garçon, celui-ci fait machi arrêt à un carrefour pareil

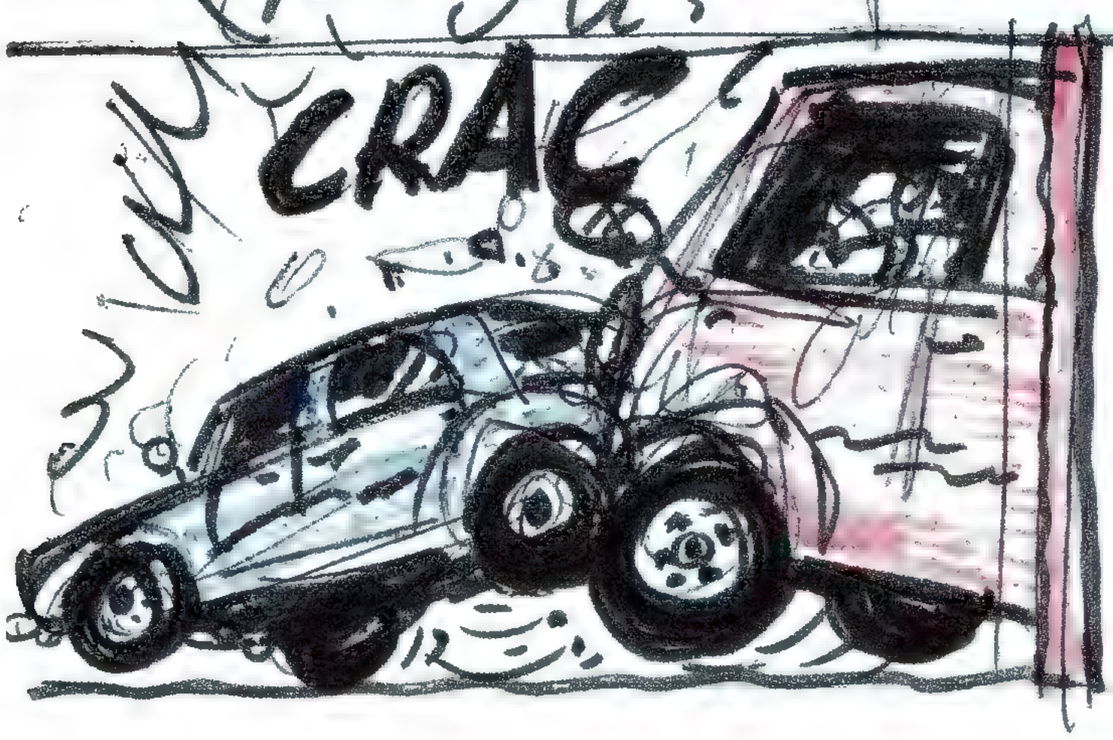


Attention.....

il est pas, celui-là à la

Vite! arrête-toi, arrête-toi

CRAC



17

tableaux acoquiné à un faussaire de génie, Elmyr de Hory, inspire le créateur, alors bloqué sur la fausse piste d'une histoire d'aéroport. Legros devient sous son crayon Endaddine Akass («et prends ça dans la face» en dialecte bruxellois), en réalité un nouvel avatar de Rastapopoulos. Également inspiré d'un gourou indien vu dans *Paris Match*, le mage escroque la jet-set avec ses pratiques sectaires comme avec les contrefaçons de l'artiste Ramo Nash, inventeur par ailleurs de l'Alph-Art.

La fin d'une histoire sans fin

Jamais Haddock n'a été aussi évidemment le double d'Hergé. Pour fuir la Castafiore, portant dans ses bras le même petit caniche noir que Germaine, avec laquelle Hergé négocie rudement un divorce attendu depuis dix-sept ans, le capitaine se réfugie dans la galerie Fourcart : autrement dit, la galerie Carrefour, à deux pas des Studios, où le dessinateur venait chaque jour discuter d'art à l'apéritif avec son propriétaire Marcel Stal et ses habitués et nouveaux amis d'Hergé, comme Stéphane Janssen ou Pierre Sterckx. Une galerie Fourcart, dont la comptable s'appelle Laijot, qui a «usé ses yeux» à la tâche, telle Josette… Baujot, la coloriste des Studios, partie en retraite depuis peu.

Et quand ce «simple marin-pêcheur, sans instruction», dixit Bianca, rentre à Moulinsart, tout fier de sa sculpture en plexi, un «H», comme Haddock… ou comme Hergé, son enthousiasme tout neuf se heurte à l'incompréhension des béotiens qui l'entourent, les Dupondt et autres Nestor ou Lampion, voire de Tintin lui-même. Hergé, jadis, avait subi les mêmes sarcasmes de sa première épouse, de Jamin et de ses camarades d'alors devant ses goûts artistiques décalés.

Comme l'a noté justement Pierre Sterckx, qui conseilla le collectionneur, le discours sur l'art conceptuel que tente ici Hergé, par la bouche du capitaine, tourne court, d'autant qu'il y a meilleur vecteur que la bande dessinée pour une telle réflexion.

D'un certain point de vue, cette histoire sans fin est aussi la fin de l'histoire, actant l'échec de la réconciliation in extremis de Georges Remi, féru d'art et peintre rentré, avec Hergé, le célèbre auteur de Tintin. Le tout dernier juron du capitaine ne s'adresse-t-il pas à cette bande dessinée, aimée et détestée à la fois, avec le mot de «phylactères» ?

Tintin et l'Alph-Art
1979.
Crayonné destiné à la planche 3 de l'album.

Fernand Legros, le nouveau Rastapopoulos

Hergé s'est inspiré du roi des faussaires pour incarner l'un des personnages clé de son album inachevé...

Fernand Legros adorait qu'on parle de lui. Roger Peyrefitte s'en chargea aimablement dans une hagiographie écrite en 1976 où il fait état de son admiration sans borne pour le marchand de faux tableaux, gobant le récit d'aventures extravagantes inventées par un mythomane au culot impressionnant... Legros savait-il qu'il allait passer définitivement à la postérité grâce au maître de la BD ? Hergé lui fit en effet l'honneur de le choisir au titre du héros malfaisant, le Rastatopopoulos de son nouvel album, *L'Alph-Art* : trafic de faux tableaux, look inquiétant dont le dessinateur habille le mage, Rolls Royce, pas de doute, c'est bien lui. Hélas, l'album ne sera jamais terminé : Legros et Hergé moururent la même année, en 1983.

Français par son père, élevé au Moyen-Orient, Legros épousa une Américaine, ce qui, affirmait-il, lui permit de prendre cette nationalité. Personne ne se souvient avoir rencontré sa femme, car il divorça très vite. Il éprouvait, il est vrai, une passion irrépressible pour les garçons. Marchand de tableaux véreux, il se signala à l'attention de la justice en 1963 avec la vente d'un faux Toulouse-Lautrec.

Un total manque de scrupules

Par la suite, habileté suprême, il mit sur le marché aussi bien des vrais que des faux tableaux, prenant soin de présenter au début de ses transactions les premiers pour obtenir la confiance des experts. Il s'approvisionnait auprès d'une kyrielle de faussaires, comme son amant le Canadien Réal Lessard, Alin Marthouret ou le célèbre Elmyr de Hory. Il possèdait des qualités que la plupart des contrefacteurs n'avaient pas : un sens aigu des affaires, un total manque de scrupules, adorant berner ses acheteurs, y compris les artistes auxquels il passait commande. Le pauvre Elmyr de Hory se serait bien passé du tapage provoqué par ses extravagances. Réfugié à Ibiza, essayant d'oublier Legros qu'il trouvait sale et vulgaire, tout en continuant à lui fournir des toiles, il finit par se suicider en 1976 après avoir été porté au pinacle par Orson Welles, fasciné par ces mensonges sans limites (lire encadré).

Legros resta célèbre pour avoir recyclé en l'amplifiant, à la fin des années 1950, une technique éprouvée par l'Autrichien Charles Sedelmeyer des décennies auparavant. Acte I : il avertit anonymement les douanes américaines que de véritables toiles de maîtres maquillées en faux s'apprêtent à arriver pour échapper aux taxes. Acte II : quelques jours plus tard, il débarque avec ses copies sous le bras. Méfiantes, les douanes suspectent un trafic. En grattant sommairement les signatures fantaisistes, elles découvrent dessous de grands noms. Émoi. Acte III : les toiles sont aussitôt authentifiées par l'administration. Acte IV : Legros se moque bien de payer l'amende qui lui est infligée puisqu'il a réussi à faire passer ses faux pour des vrais !

Endaddine Akass, le mage malfaisant de *Tintin et l'Alph-Art* (extrait de la planche 22).

Le point d'orgue de sa carrière fut marqué par l'affaire Algur Hurtle Meadows, un milliardaire américain à qui Legros vendit avec certificats d'experts 44 toiles signées Derain, Modigliani, Picasso ou Matisse. Meadows, fatigué d'être pris pour un crétin, intenta une action en justice en 1967 : douze ans de procès, plusieurs séjours en prison, fuite en Suisse, tentatives de suicide aux barbituriques... À la fin de sa vie, Fernand Legros passait ses nuits dans des clubs entouré de jeunes gens, fumant et buvant. Il mourut d'un cancer de la gorge à 52 ans.

C. P.

Faussaire et escroc de génie, Fernand Legros (ici en 1977) défraya la chronique judiciaire au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle.

Van Meegeren, Elmyr de Hory, Beltracchi

La saga des maîtres du faux

Entre vrai, faux, vrai faux et faux vrai, la vérité est souvent difficile à révéler. Souvent motivée par l'appât du gain, la contrefaçon fascine le public et les spécialistes tout en suscitant un malaise.

PAR GUILLAUME EVIN

Les plus grands artistes ont parfois des faux sur la conscience. Magritte s'est illustré en reproduisant des Chagall et Michel-Ange a été repéré par Laurent de Médicis alors qu'il sculptait sous ses yeux une copie de faune antique. Mais copier n'est pas toujours tricher. Turner, Ingres, Géricault, Delacroix, Matisse ou Picasso ont peint des copies pour parfaire leur technique et non pour chercher à duper qui que ce soit. Mais pourquoi un Van Gogh, «jugé sublime, avant l'expertise, devient affreux dès lors qu'il est reconnu faux?» s'interroge Jean-Jacques Breton, docteur ès lettres et spécialiste des arts premiers. Le faux suscite un malaise, là où le vrai procure une émotion, aiment à dire les puristes. Le faussaire est un copiste à la moralité douteuse. Il peint comme il respire. Il crée un faux en le faisant délibérément passer pour vrai. Comment? En imitant la signature de l'artiste et en recourant aux mêmes matériaux (toiles, châssis, pigments, liants), aux mêmes techniques que ceux utilisés pour l'original. Ses motivations? L'argent, le plus souvent; la gloire, aussi; et parfois, le plaisir... ou la rancœur. Parce qu'il a été méprisé par certains des meilleurs critiques d'art de son temps, le Néerlandais Han Van Meegeren se met à peindre, dans les années 1930 et 1940, une rafale de faux Vermeer, dont *Le Christ et la femme adultère*, *La Lavandière* ou *Le Lavement des pieds*. Quelle n'est pas sa jubilation de berner Abraham Bredius, réputé comme LE spécialiste du maître hollandais du XVII[e] siècle, ou le dignitaire nazi, Hermann Göring, qui dépense une fortune pendant la guerre pour s'emparer des toiles! Il arrive aussi qu'un faux soit déclaré vrai par l'artiste lui-même. Par négligence. Par oubli. Par bonté d'âme. Jean-Baptiste Camille Corot avait le cœur sur la main. À la veuve éplorée d'un de ses imitateurs qui lui avait apporté des copies de ses toiles, le cofondateur de l'école de Barbizon n'avait pas hésité à les signer sur-le-champ, car il savait que ces quelques Corot de plus en circulation ne nuiraient pas à sa réputation et qu'ils garantiraient à cette femme et ses enfants des années de tranquillité. Même l'icône Picasso n'est pas épargnée. Quand on lui soumettait une de ses toiles présumées, le maestro espagnol avait pour habitude, dixit son ami André Breton, de ne certifier que celles qui lui plaisaient!

ELMYR DE HORY
Portrait de femme, dans le style d'Amedeo Modigliani
Vers 1975.
Huile sur toile,

Le faussaire hongrois Elmyr de Hory peignait avec une facilité et rapidité déconcertantes de fausses œuvres d'artistes célèbres. Ici, on le voit devant un faux Matisse qu'il avait réalisé.

Orson Welles, Hergé : une même passion pour la mystification

Quels sont les points communs entre Orson Welles et Hergé ? Trente ans après leur mort, tous deux restent des références, des maîtres dans leur domaine, à ceci près que Welles se prenait pour un génie et qu'Hergé, lui, manifestait à la fin de sa vie quelque étonnement d'être devenu l'objet d'un culte... Ils se rejoignent dans la fascination du faux, du vrai, du faux vrai, du vrai faux et, conséquence logique, des faussaires. Dans les années 1970, les journaux se passionnent pour deux stars, Elmyr de Hory, hongrois, aventurier, susceptible d'exécuter avec une facilité et une rapidité confondante des Matisse, des Modigliani et autres Picasso, et son amant, Fernand Legros, marchand véreux en charge d'écouler la production du faussaire (lire encadré). Sa vie et ses œuvres passionnent Orson Welles, l'ogre, la terreur des producteurs, au point d'en réaliser un film avec François Reichenbach qui lui a présenté Elmyr. Dans *F for Fake*, le maître délivre avec gourmandise ses maximes sur les vérités et les mensonges en art, ces deux frères jumeaux dont le seul mérite est de nourrir des experts qu'il est si facile et si distrayant de berner. Tout n'est, pour Orson Welles, que manipulation, illusion, son film lui-même qu'est-il vraiment où s'entremêlent plusieurs histoires à la véracité douteuse ? G.E.

Le faussaire allemand Wolfgang Beltracchi dans son atelier à Bergisch-Gladbach (Rhénanie du Nord-Westphalie) en mars 2015.

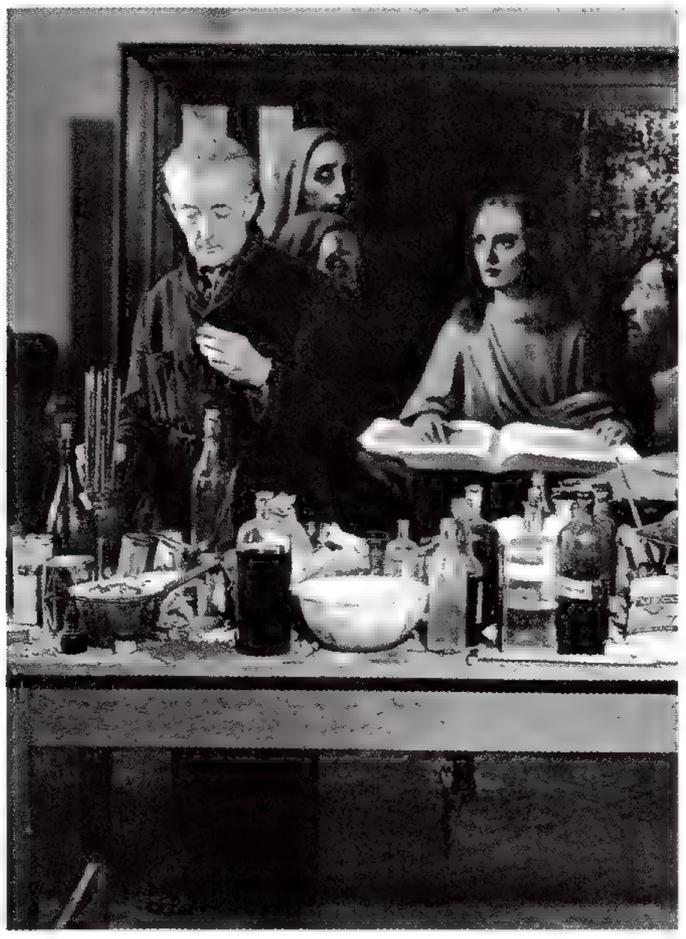
Les autres ? Il les ignorait superbement. Sauf qu'il lui arrivait aussi de renier ses propres créations. Façon de passer par pertes et profits les moins réussies à ses yeux. Pour se justifier, le génial Pablo lâchait non sans humour : «Oui, je sais aussi peindre des faux Picasso.» De l'avis des professionnels, seuls 10 % des tableaux seraient authentiques et 90 % des faux porteraient une signature. Pas étonnant quand on sait qu'un Salvador Dali signait régulièrement des feuilles vierges... Ce qui faisait dire en 2012 à la directrice du Musée égyptien de Berlin : «Il n'existe pas un musée au monde qui n'ait pas un faux.» Parfois, les faussaires se montrent tellement virtuoses qu'il est ardu, même au terme d'une analyse poussée, de distinguer le véritable auteur d'une toile. Un critique de théâtre américain, Peter Marks, se plaisait à répéter : «N'achetez jamais d'originaux dont les copies sont au Louvre.» Un jour, le peintre Maurice de Vlaminck dut expertiser sous serment plusieurs toiles signées de son nom mais estimées fausses par un plaignant. À l'avocat général qui ne comprenait pas que l'artiste soit incapable de reconnaître ses propres œuvres, le Fauve finit par avouer qu'il avait lui-même peint pour s'amuser un faux Cézanne, que ce dernier avait par la suite identifié en toute bonne foi comme l'un des siens.

La confusion des talents est telle que les as du pinceau ne se contentent plus de reproduire les œuvres existantes mais d'en créer de nouvelles. Le summum de la supercherie ! C'est comme cela que le Hongrois Elmyr de Hory – filmé par Orson Welles dans son documentaire *F for Fake* – décidera avec sa désarmante mauvaise foi de compléter l'œuvre de Modigliani : «Sa carrière est très courte, donc si j'y ajoute quelques dessins cela ne détruira pas son œuvre.»

Pour tenter d'annihiler cette imposture permanente, les marchands ont donc eu recours à la science. Rien ne vaut le microscope ou la radiographie pour savoir si tel pigment ou tel matériau coïncide avec la période supposée de création de l'œuvre. Quand Wolfgang Beltracchi a composé le *Tableau rouge avec chevaux* qu'il signe Heinrich Campendonk et date de 1914, le faussaire allemand a commis l'erreur fatale d'employer des pigments apparus bien après la date indiquée sur le tableau.

Autre technique très prisée mais décelée à présent : la patine truquée ou l'art de fabriquer de la vétusté en accéléré. «Pour vieillir les petites pièces en ivoire ou en pierre, il faut les faire avaler par des porcs. Quand l'objet est rejeté, il a la bonne patine», assure Jean-Jacques Breton. On peut aussi «enterrer un objet de métal et faire uriner à cet emplacement pendant quelque temps» ou encore le nicher, comme le faisait un artisan italien, «dans le soutien-gorge d'une de ses gouvernantes qui était très grosse», laissant la sueur de la dame distiller tous ses bienfaits. L'art a de la valeur mais n'a pas d'odeur...

Vous voulez faire apparaître des craquelures sur une toile comme Van Meegeren ? Répandez dessus une résine dissoute dans l'huile de lilas, glissez-là au



Le peintre néerlandais Han Van Meegeren pose devant l'une de ses œuvres, en octobre 1947, à Amsterdam.

réfrigérateur puis passez-la au four, en renouvelant l'opération autant de fois que nécessaire. Vous comptez déjouer le passage aux rayons X ? Prenez de vieilles toiles dont vous nettoyez la surface avec une pierre ponce et de l'eau. Vous ajoutez la signature du maître ? Pensez au jus de pommes cuites dilué avec du café soluble. Une recette dont se servait notamment l'Anglais Tom Keating dans les années 1950-60 pour contrefaire des Rembrandt. Les ruses des magiciens du faux n'ont pas de limites. Déjà, en son temps, Michel-Ange vieillissait ses faux à la fumée.

Le charme du faussaire

Pour démêler le vrai du faux en dernier recours, on laisse quelques fois «mûrir» l'objet. Un procédé si peu scientifique, qui semble toutefois avoir ses adeptes. On considère qu'une contrefaçon sera détectée sur la durée. Ce n'est pas parce qu'elle ne semble pas fausse sur le moment qu'une œuvre demeure forcément authentique. «Le temps est le grand ennemi du faussaire, analysait Frank Arnau, pseudonyme d'Heinrich Schmitt, auteur de *L'Art des faussaires et les faussaires de l'art* au tournant des années 1960. [...] L'accélération du vieillissement peut faire illusion, mais ne parvient jamais à remplacer les effets du temps si parfaitement qu'il soit impossible de déceler le procédé.»

Curieusement, les faussaires ont souvent bonne presse. L'opinion a vite fait de les trouver «géniaux» voire «sympathiques». Chacun éprouve un plaisir retors à voir des experts pontifiants ridiculisés par un artisan. Pendant deux ans, de 1911 à 1913, *La Joconde* dérobée par l'ouvrier Vincenzo Peruggia fut introuvable. Tandis que le sort du plus célèbre tableau du monde déchaînait les passions, le Français Yves Chaudron en profita pour écouler à 300 000 dollars pièce six portraits de Mona Lisa aux États-Unis avec la complicité d'un escroc argentin, Eduardo de Valfierno. Quand Van Meegeren dupa Göring dans les années 1940, chaque famille néerlandaise meurtrie par les atrocités nazies a pu se dire que cet artiste aigri avait agi en patriote. En ce temps-là, les riches collectionneurs de son pays encourageaient la contrefaçon du patrimoine national afin qu'il échappe aux Allemands.

En 2010, le musée Boijmans Van Beuningen de Rotterdam présentait ainsi dix faux réalisés par Van Meegeren quand, au même moment, la National Gallery londonienne organisait une exposition intitulée : «À la loupe : faux, erreurs et découvertes». Comme le dit Clifford Irving, journaliste américain et biographe d'Elmyr de Hory, «l'important n'est pas de savoir si une peinture est vraie ou fausse, mais si le faux est bon ou mauvais».

Un Rembrandt plus vrai que vrai réalisé par ordinateur !

Après avoir étudié plus de 300 œuvres de Rembrandt, l'ordinateur fut capable de créer une peinture inédite digne du génie du maître. Imprimée en 3D sur une toile, la «peinture» fut dévoilée en avril 2016.

Si on savait que l'ordinateur pouvait rivaliser avec un champion du monde d'échecs (hier) ou du jeu de go (récemment), on découvre à présent qu'il peut aussi se substituer à un artiste peintre. Stupeur dans le monde des arts : une machine ne se contenterait plus de calculer à la vitesse de la lumière, mais remplacerait l'œil et la main d'un génie de la peinture. Tel est le résultat du «projet Rembrandt», un programme complètement fou élaboré par Microsoft avec l'aide de l'université de Delft, deux musées néerlandais et le soutien de la banque ING.

Le super ordinateur a été programmé pour analyser près de 350 œuvres du peintre du XVII[e] siècle avant d'en créer une inédite. Comment ?

Grâce au *deep learning*, ce pan de l'intelligence artificielle qui permet à un logiciel d'apprendre automatiquement en disséquant un nombre immense de données. Les développeurs ont conçu un algorithme à même d'isoler les invariants des portraits du spécialiste du clair-obscur : les proportions des visages (écarts entre le nez, les yeux et la bouche) et la manière dont il maniait le pinceau, choisissait les couleurs et les poses de ses personnages. Puis la machine a défini son portrait type en agrégeant plus de 168 000 détails des véritables tableaux : un homme de type caucasien, de 30 à 40 ans, portant barbe et moustache, un chapeau, des vêtements sombres surmontés d'une collerette blanche et regardant vers la droite.

Au bout de dix-huit mois, le «nouveau Rembrandt» est enfin apparu à l'écran. Ne restait plus qu'à scanner en 3D (treize couches tout de même d'une encre à UV) cette image de 148 millions de pixels sur une toile et non sur une simple feuille de papier afin de retrouver la texture et la profondeur d'une vraie peinture. Le «nouveau Rembrandt» a été dévoilé en avril dernier. D'aucuns soutiennent qu'il pourrait tromper certains experts. Les faussaires n'auront bientôt même plus besoin de se salir les mains... En attendant, ce Rembrandt d'un autre type pourrait être exposé au Museum of Modern Art de New York. G.E.

HERGÉ

Au cœur de son génie

Il fut autant scénariste que dessinateur. Son œuvre est caractérisée par quelques grands tournants, chaque album, disait-il, reflétant un pan de sa vie. Quoi de commun entre *Tintin au Congo* et *Tintin au Tibet*? Sa technique de travail en revanche est restée la même...

Cette photo prise en 1958 a été utilisée pour illustrer un documentaire «Hergé à l'ombre de Tintin» réalisé pour Arte et qui sera diffusé le 22 octobre 2016.

L'année où...

Les huit étapes qui ont rythmé son œuvre

En vingt-quatre aventures, Tintin a balayé un large pan de l'avancement du monde des années 1930 aux années 1970. Mais quelques tournants créatifs restent déterminants pour mieux comprendre l'univers d'Hergé.

PAR JEAN-PIERRE SACCANI

Petit frère de «Totor, C.P. des Hannetons», Tintin ne s'est pas fait en un jour ! La preuve en vingt-quatre aventures. Quelques étapes méritent néanmoins une attention particulière dans une œuvre qui est tout sauf linéaire, même si Tintin, dès ses aventures au pays des Soviets (1929) restera toujours un aventurier à la double casquette : reporter et justicier…

Si Delacroix disait qu'un bon dessinateur doit savoir dessiner une pomme qui tombe d'un toit, Hergé aurait pu rétorquer qu'un bon auteur de BD doit savoir croquer le monde qui l'entoure. À ce jeu, le père de Tintin aura excellé : situations historiques, conflits guerriers, avancées scientifiques… rien ne lui aura échappé.

Ces conjonctures ont naturellement été déterminantes pour son œuvre ; elles lui confèrent aujourd'hui encore une aura de modernité rarement égalée par ses contemporains. Hergé aura balayé à coups de crayons et de pinceaux un large pan de l'avancement du monde des années 1930 aux années 1970.

Parlons de l'homme enfin… Hergé, lui-même, a changé au cours de sa vie. Quelques rencontres déterminantes, des amitiés, des admirations pour d'autres créateurs, des bouleversements intimes ont aussi nourri un imaginaire déjà bien riche. Si Tintin est entré au panthéon du 9e art, son œuvre est aussi plus modestement le reflet de l'évolution de la vie d'un homme…

Veillée indienne
1923. Encre de Chine et aquarelle sur papier à dessin. 9,1 × 14,3 cm.

1932, l'année où…
… il éprouve un premier besoin de documentation

Tintin en Amérique (1932) est plus réaliste que ses deux prédécesseurs (*Tintin au pays des Soviets* et *Tintin au Congo*). Si Hergé avait dessiné les aventures congolaises, c'était à la demande pressante de l'abbé Wallez. Or, il était déjà à l'époque bien plus intéressé par l'Amérique, dont le cinéma avait nourri son enfance, et par les Indiens, dont il avait découvert la civilisation durant ses années de scoutisme. Pour ce troisième album, Hergé s'est donc réellement documenté, contrairement au précédent où il s'était contenté d'observer les animaux naturalisés des vitrines du Musée colonial de Tervueren à côté de Bruxelles.

Tintin en Amérique

1932. Encre de Chine et gouache sur papier à dessin.
23 × 23 cm. Collection particulière.

Illustration destinée à la couverture de
l'album noir et blanc.

1936, l'année où...
... il découvre le pinceau chinois

Le Lotus bleu, album phare de l'œuvre d'Hergé (lire aussi page 94) est le fruit d'une rencontre initiée par le milieu catholique belgo-chinois. Tchang Tchong-jen étudie à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles, il a vingt-sept ans. Entre les deux hommes, le courant passe instantanément. L'artiste chinois va expliquer à Hergé l'art du pinceau chinois et de la calligraphie.

Le Lotus bleu
Encre de Chine et gouache sur papier à dessin.
22,7 × 26,3 cm.
Collection particulière.

Illustration publiée en couverture du *Petit Vingtième* le 4 avril 1935.

1938, l'année où...
... il met en scène l'actualité

Déjà dans *Le Lotus bleu*, Hergé s'était servi du conflit sino-japonais comme toile de fond de son scénario. Alors, quand le 11 mars 1938, Hitler envahit et annexe l'Autriche, Hergé suit cet *Anschluss* de près et transposera cette actualité dans le **Sceptre d'Ottokar,** la huitième aventure de Tintin (1939). La Syldavie s'inspire sans aucun doute de la Belgique, royaume dirigé par Léopold III, un roi pacifique. En face, l'assaillant, la Bordurie représente certainement l'Allemagne nazie. Si, dans la réalité, la Belgique est finalement occupée, dans la fiction, la Syldavie, elle, reste libre. Et c'est Tintin qui remettra le sceptre royal volé par l'ennemi au roi Muskar XII. Tout un symbole !

Les fastes de la Couronne syldave sont ici représentés. Anecdote : sur le dessin du bas, Hergé s'est glissé parmi les membres de la cour (2e personnage en partant de la droite).

Un peu à l'étroit dans le nouveau formatage imposé par son éditeur, le père de Tintin décide de concevoir ses scénarios sur deux albums. Ce premier diptyque sera suivi de deux autres séries.

1942, l'année où...
... il développe le double album

Casterman a convaincu Hergé de revoir ses premiers albums, la mise en couleur et les lettrages notamment. Il doit aussi en réduire la pagination à soixante-deux pages. Cette contrainte lui ouvrira de nouveaux horizons et c'est ainsi, aidé par son ami Jacques Van Melkebeke, qu'il conçoit une seule histoire en deux albums. Pour Hergé, **Le Secret de La Licorne** (1943) et **Le Trésor de Rackham le Rouge** (1944) représentent un grand bond en avant dans la maîtrise du scénario. Quelle performance en effet de réussir à mélanger trois intrigues que tout oppose (la généalogie du capitaine Haddock, une affaire de vols de portefeuilles et la découverte de trois modèles réduits de *La Licorne*, un navire du XVIIe siècle) ! Ce n'est pas un hasard si Spielberg s'est inspiré en partie de ces aventures pour réaliser *Les Aventuriers de l'Arche perdue* (1980) et *The Secret of Unicorn* (2011). Hergé réitérera l'expérience avec ses deux albums suivants *Les 7 Boules de cristal* (1948) et *Le Temple du Soleil* (1949), puis avec *Objectif Lune* (1953) et *On a marché sur la Lune* (1954).

1958, l'année où...
... il prend la défense des opprimés

On lui a assez reproché d'avoir ridiculisé les Congolais, il y a bien longtemps. Depuis, Hergé a vieilli, il a changé... Il lit un jour un article titré : «Le monde compte encore un demi-million d'esclaves...», l'histoire d'Africains musulmans capturés pendant leur pèlerinage vers La Mecque, puis vendus comme esclaves. De là lui vint l'idée de **Coke en stock** (1958). Un scénario où Tintin retrouve pleinement sa vocation de défenseur des opprimés et où Hergé montre une réelle compassion pour les malheureux pèlerins africains. Toujours dans un souci de documentation, le père de Tintin passa une semaine sur un cargo reliant Anvers aux pays scandinaves avec son fidèle Bob De Moor.

C'est bien, on vous y conduira, à La Mecque. A condition que chacun obéisse aux ordres que je lui donnerai. Et pour commencer, il me faut des hommes pour la chaufferie.

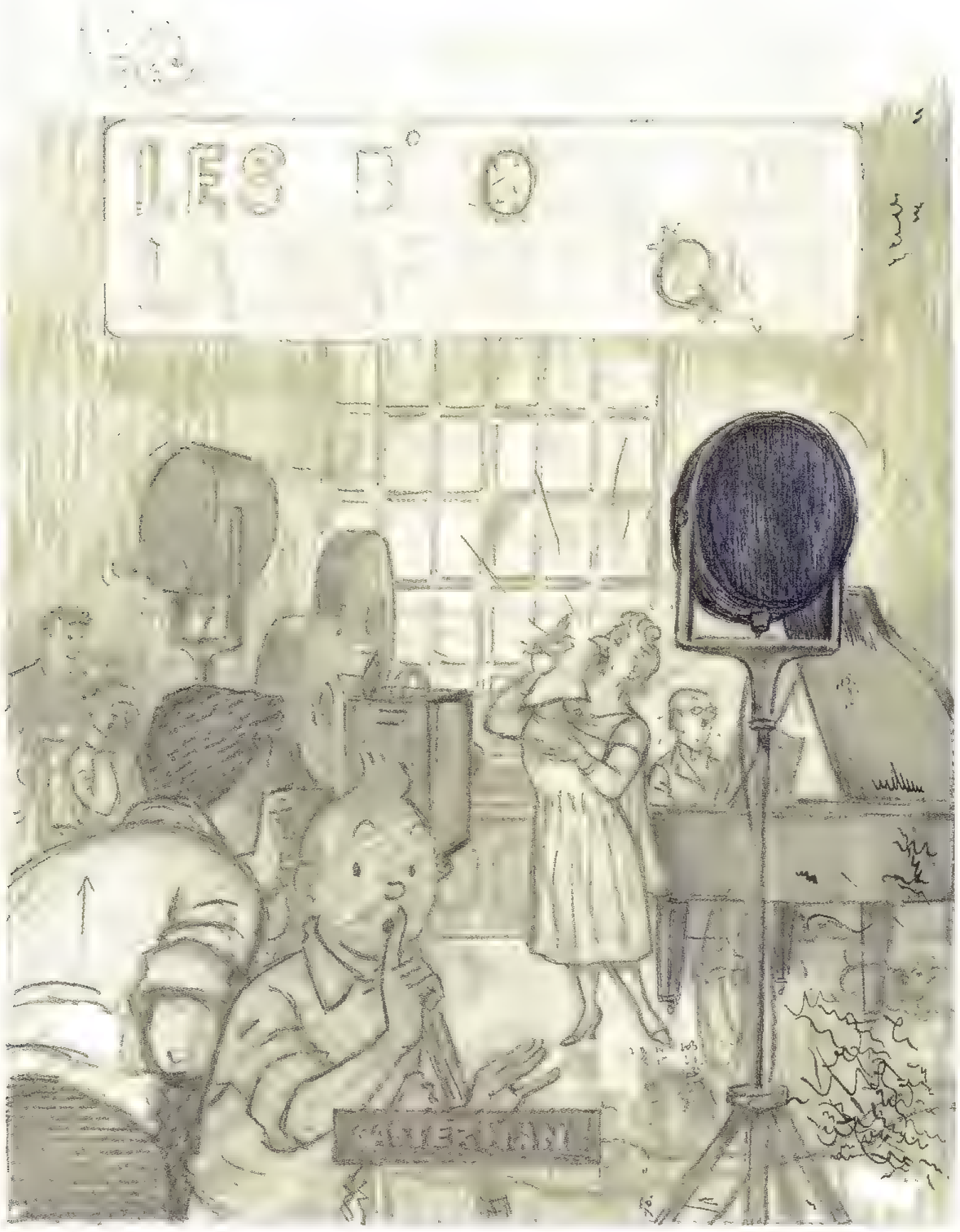
Dans *Coke en stock*, hergé dévoile les méthodes scandaleuses des marchands d'esclaves qui sévissaient au début du XXe siècle.

1960, l'année où...
... il accède à la sérénité

L'histoire est connue : le jeune Chinois Tchang Tchong-jen retourne en Chine après *Le Lotus bleu*. Les deux amis ne se sont pas revus depuis presque cinquante ans. Hergé ne l'a pas oublié durant cette longue période... Une nuit, il fait un rêve prémonitoire : les journaux annoncent un crash aérien où son ami aurait disparu. Persuadé du contraire, il envoie Tintin et le capitaine Haddock dans l'Himalaya pour le retrouver. Pour Georges Remi, voici le remède, le moyen de mettre fin à cette crise de rêves, à son subconscient qui le pourchasse. Le blanc de l'Himalaya, la couleur qui l'obsède, symbole de la spiritualité à laquelle il veut parvenir. Grâce à **Tintin au Tibet**, il tourne la page, libéré de ses vieux démons : surmenage, dépression, relation conjugale compliquée...

Tintin au Tibet
1958. Mine de plomb sur papier à dessin.

Dans ce crayonné de la planche 45, Milou est aux prises avec la tentation... Entre son ange gardien et son double démoniaque, il ne fait pas toujours le bon choix.



1963, l'année où...
... il prend le risque du huis clos

D'habitude, ses héros parcourent de grands espaces, des horizons lointains. Avec **Les Bijoux de la Castafiore**, Hergé choisit de les confiner entre les murs du château de Moulinsart, car lui-même n'a plus guère envie de bouger. Il est fatigué des importuns qui encombrent sa vie. Ce qui n'exclut pas une cascade de rebondissements et de gags. Sans oublier quelques élans créatifs notables, comme l'invention par Tournesol du Supercolor-Tryphonar, de la télé couleur qui brouille le son et l'image. Clin d'œil à lui-même : il ne suffit pas de boucler sa porte pour échapper aux Séraphin Lampion !

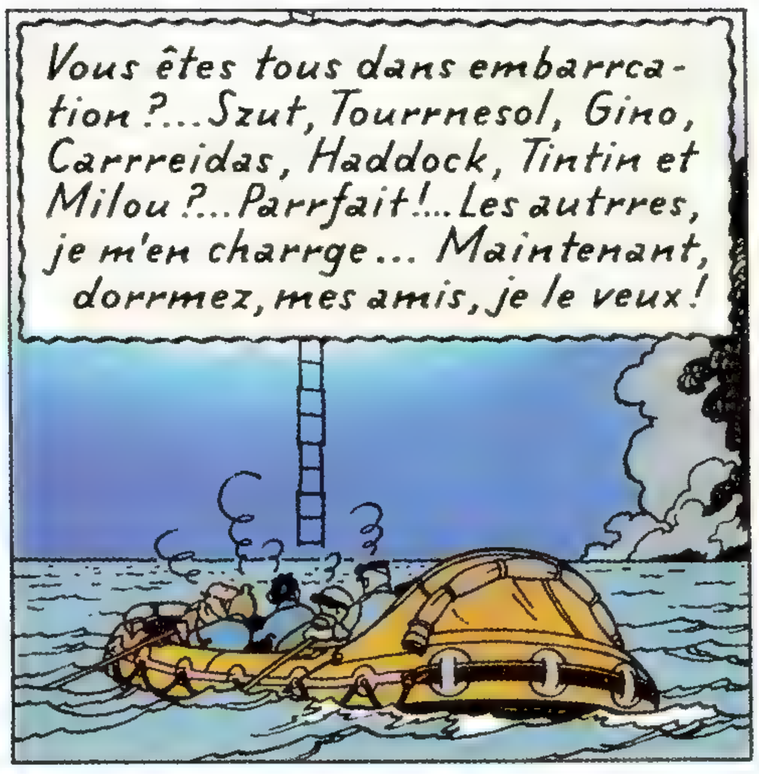
Les Bijoux de la Castafiore
1962. Mine de plomb, stylo à bille et encre de Chine sur papier à dessin. 44 ×32,3 cm.

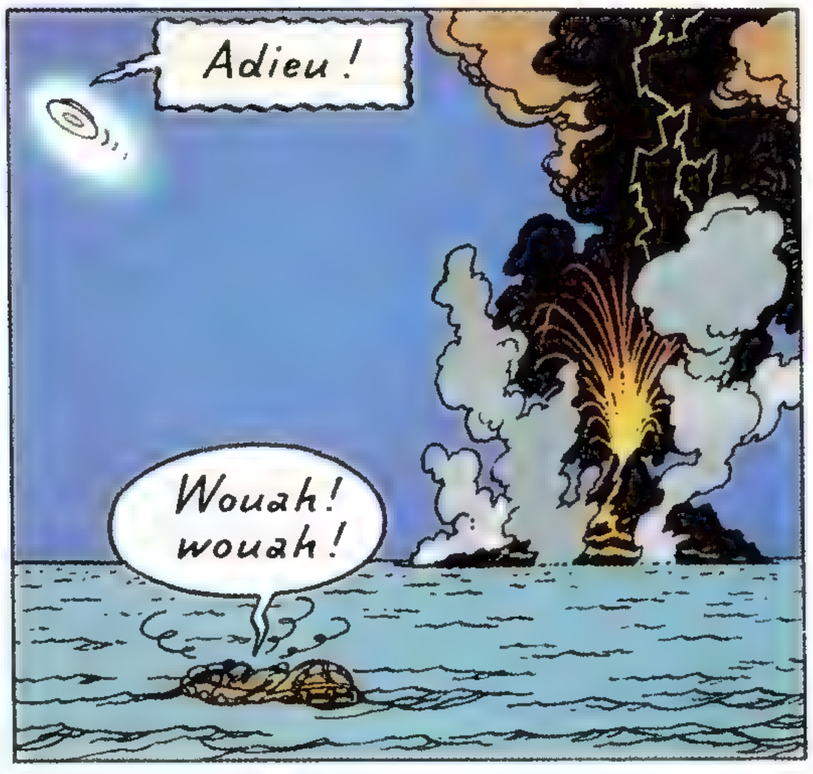
Crayonné de l'illustration destinée à la couverture de l'album.

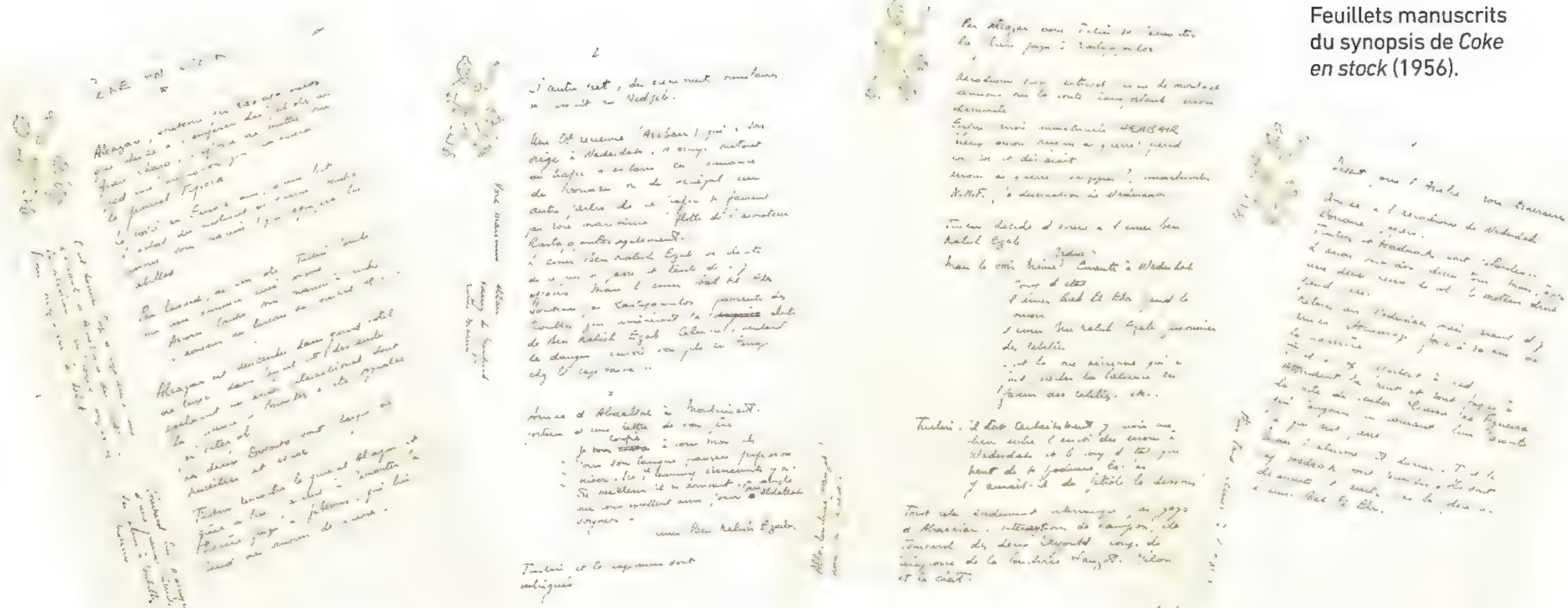
1968, l'année où...
... il se prend de passion pour la science-fiction

Avec **Vol 714 pour Sydney**, Hergé emmène ses lecteurs dans le monde des civilisations disparues. Le personnage Ezdanitoff – qui a tout d'un mage –, renforce le côté surnaturel, voire science-fiction de cette histoire où le père de Tintin dévoile son goût pour l'ésotérisme et son admiration pour Jacques Bergier, fondateur de la revue *Planète*, qu'il prend pour modèle. À noter : l'avant-dernier album des aventures de Tintin s'est inspiré d'un scénario qu'Hergé n'a jamais réussi à mener à bien en 1962, *Tintin et les Bigotudos*.

Phénomènes télépathiques, rencontre avec des extraterrestres, *Vol 714 pour Sidney* plonge les personnages de Tintin dans l'inconnu.


Vous êtes tous dans embarrcation ?... Szut, Tourrnesol, Gino, Carrreidas, Haddock, Tintin et Milou ?... Parrfait !... Les autrres, je m'en charrge... Maintenant, dorrmez, mes amis, je le veux !





Feuillets manuscrits du synopsis de *Coke en stock* (1956).

La naissance d'un album

«Pour moi, un scénario doit tenir en dix lignes»

Hergé se décrivait comme une éponge, s'entourant de collaborateurs de grand talent. Refusant de travailler sur un texte préétabli, il avançait, seul, au fil du temps et des rencontres, mettant dans chaque œuvre «une part de sa vie».

PAR JACQUES LANGLOIS

ans une plaquette éditée en 1979 à l'occasion des cinquante ans de Tintin, Hergé a «gravé dans le marbre» sa méthode de travail sous un titre prometteur : *Comment naît une aventure de Tintin*. Au départ, «un scénario, le plus simple possible : pour moi, il doit pouvoir tenir en dix lignes. Ce n'est que petit à petit, au cours même du récit, que l'histoire se développera, se fortifiera, s'enrichira. [...] C'est le rôle du découpage, [...] le travail le plus long et le plus minutieux, [...] car la BD obéit aux lois du feuilleton, [...] chaque page doit, idéalement, se terminer sur un point d'orgue, un suspens ou un gag». Dès lors, «pas de texte préétabli que j'illustrerais ensuite ; non, l'histoire naît au fur et à mesure, textes et dessins étant complémentaires et s'appuyant les uns sur les autres». C'est «du travail d'horloger, disait-il en 1971 à Numa Sadoul. D'horloger ou de bénédictin. Ou d'horloger bénédictin...»

Cette présentation très «ligne claire» et très solitaire de sa technique narrative ressemble, à bien des égards, à une rationalisation a posteriori. En revanche, elle ne rendant compte ni de l'évolution des conditions d'élaboration des «Tintin» au fil du temps, ni des rencontres, qui furent à l'origine de tant de trouvailles scénaristiques. Il est vrai qu'Hergé se dépeignait comme «une éponge» s'imbibant des idées des autres pour mieux se les approprier en toute ingratitude. Retour sur quelques étapes clés.

À ses débuts, Hergé l'a reconnu, son «Tintin» n'était qu'une blague, une suite de gags et de suspens qu'un fil ténu cherchait à peine à relier entre eux. De scénario, point, pas plus que de plan, un «travail

Crayonné pour la couverture de l'album *Cinquante ans de travaux fort gais* paru en 1978.

à la petite semaine», dira-t-il à Numa Sadoul : «Il m'arrivait parfois de ne pas savoir encore le mercredi matin comment j'allais tirer Tintin du mauvais pas où je l'avais méchamment fourré la semaine précédente.» L'histoire s'arrêtait quand bon lui semblait, ce qui explique la pagination aléatoire des premiers albums : plus de 130 planches pour la charge antisoviétique, plus de 120 pour le safari congolais, et pareil pour son périple nord-américain…

Quant au point de départ de l'aventure, Hergé n'eut pas à chercher bien loin. Pour le personnage même de Tintin, Germaine, sa première épouse, n'en démordait pas : c'était l'abbé qui en avait eu l'idée. L'abbé, à savoir Norbert Wallez, le très droitier patron du journal *Le Vingtième Siècle*, a en effet suggéré à Hergé de raconter les aventures d'un jeune reporter parcourant le monde pour y porter la bonne parole. Pour dénoncer le régime en place en Russie, il a mis dans les mains du jeune dessinateur le témoignage engagé d'un ancien consul belge à Rostov-sur-le-Don, *Moscou sans voiles* : entre deux péripéties absurdes, Hergé décalquera les scènes les plus fortes du livre, comme celui d'un certain vote à main levée sous la menace d'un revolver. Et quand le succès appelle une suite, Tintin peut faire mine de s'interroger en couverture du *Petit Vingtième* devant une mappemonde :

S'APPUYER SUR UNE HISTOIRE SOLIDE ET UNE BONNE DOCUMENTATION : VOILÀ LA MARQUE DE FABRIQUE DES TINTIN

«Où aller ?», ce qui, phonétiquement, revient à prononcer le nom de son mentor. Hergé n'a d'autre choix que d'obéir à celui-ci, en expédiant son nouveau héros au Congo belge, pour encourager les vocations des jeunes, sans craindre de passer en revue tous les clichés de l'époque sur les Africains.

C'est à partir du *Lotus bleu* qu'Hergé, enfin émancipé de l'abbé, va se préoccuper de raconter une vraie histoire. C'est d'ailleurs un autre ecclésiastique qui sera à l'origine de cette révolution. Apprenant le départ de Tintin pour la Chine, et redoutant les habituelles inepties sur l'Empire du Milieu, l'abbé Gosset, aumônier de l'université de Louvain, invite Hergé à rencontrer des étudiants chinois pour l'initier à la Chine des années 1930. C'est ainsi que, le 1er mai 1934, Hergé accueillera chez lui Tchang Tchong-jen. En dehors d'un parti pris résolument prochinois – loin de l'opinion dominante en Europe – dans le conflit qui oppose son pays au Japon, il est difficile de déterminer la part exacte de Tchang dans le scénario du *Lotus bleu*.

Van Melk apportera beaucoup

Il est peu vraisemblable qu'Hergé lui ait proposé de cosigner l'épisode, comme l'affirmera sur le tard le vieux Chinois. Il n'en demeure pas moins qu'une histoire solide s'appuyant sur une documentation étayée sera désormais la marque de fabrique des aventures de Tintin. Dans l'un des carnets de projets et de croquis, où, dans les années 1937-1938, il notait ses idées de scénarios, Hergé mentionne discrètement deux «collaborateurs» occasionnels : son confrère au

Portrait de son compagnon de scoutisme, Philippe Gérard, réalisé en 1929.

Détail d'une case de *Tintin au Congo* sur laquelle Hergé s'est représenté (4e en partant de la gauche) aux côtés d'Edgar P. Jacobs (2e en partant de la gauche) et Jacques Van Melkebeke (1er en partant de la gauche). Quick (de dos avec son bonnet noir) et Flupke (5e en partant de la gauche) sont aussi venus saluer Tintin sur le quai de la gare.

Petit Vingtième, Paul Jamin, qui lui fournissait des gags, notamment pour *Quick et Flupke*, et «Philippe G.», c'est-à-dire Philippe Gérard. Ce compagnon de scoutisme a joué un rôle certain dans l'élaboration du *Sceptre d'Ottokar*. Hergé le reconnaîtra, sans le nommer, car il s'était fâché avec lui pendant la guerre : «C'est un ami qui m'a donné l'idée de l'histoire», dira-t-il à Sadoul en 1971. «On ne m'avait pas donné un véritable scénario, on m'avait donné des idées excellentes d'ailleurs, et assez poussées, mais je pouvais broder là-dessus», précisera-t-il à Peeters en 1982. Ni ces confidences allusives, ni la dédicace de l'album à celui «sans qui ce livre ne serait peut-être pas», ne permettent toutefois d'évaluer l'apport réel de Gérard à cette aventure.

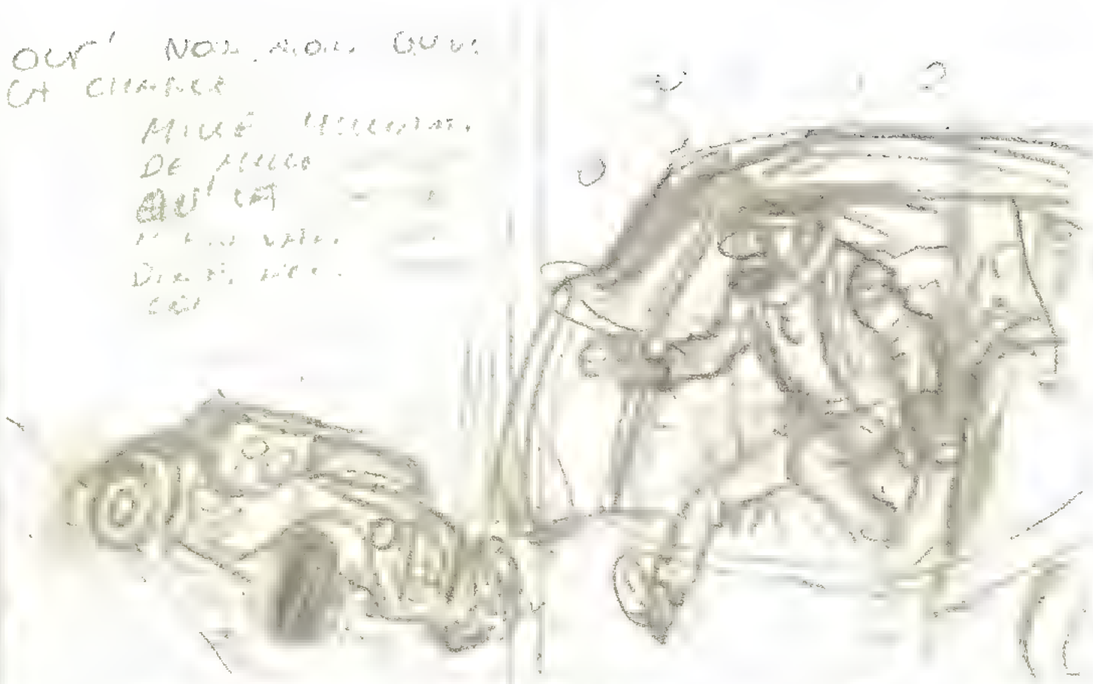
Rencontré au *Soir «volé»* en 1940, le peintre et scénariste Jacques Van Melkebeke apportera beaucoup à Hergé : d'abord en lui présentant Edgar-P. Jacobs, qui assistera Hergé bien au-delà de la mise en couleur et de la conception des décors, notamment pour *Le Temple du Soleil*, au point de demander – en vain – à cosigner les *Tintin* ; ensuite en lui fournissant des idées, parmi lesquelles Hergé, qui n'avait pas lu Jules Verne ni quelques autres auteurs de littérature populaire, ne décèlera pas les emprunts de «l'ami Jacques» à leurs ouvrages !

Lorsqu'Hergé, après la guerre, imagine d'envoyer Tintin sur la Lune, il commence par commander un scénario à «Van Melk» et à Bernard Heuvelmans. Il s'en passe finalement, se contentant de n'en garder que quelques bribes. Cela n'empêche pas «Bib» Heuvelmans

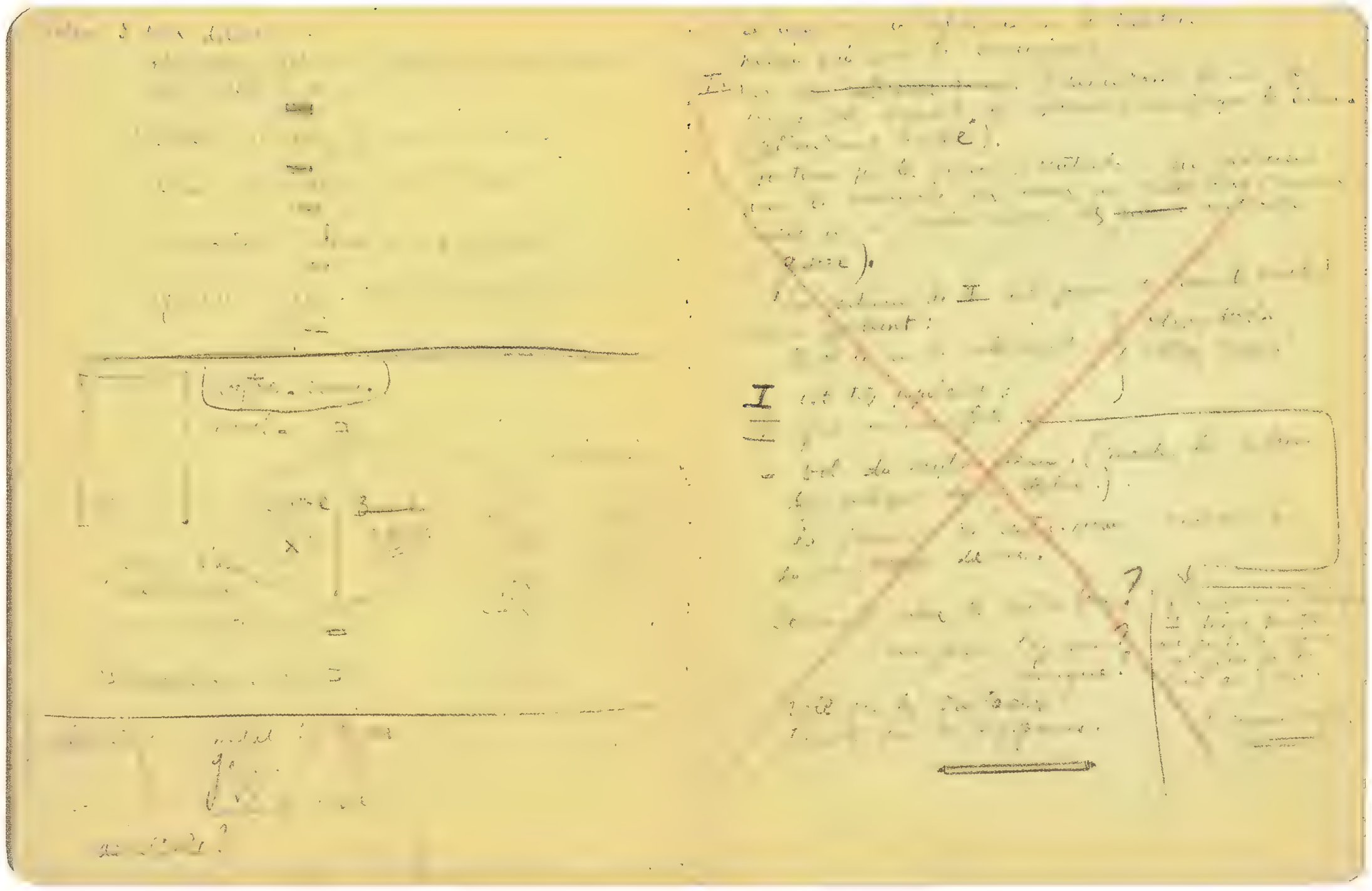
PAGE DE DROITE

Crayonné de la planche 2 de *Tintin et le Thermozéro* (1960)

En 1960, Hergé confie à Greg, le père d'Achille Talon, le soin de réfléchir à une nouvelle aventure pour son reporter. Le scénario devait emmener Tintin en Italie, en Suisse pour finir à Berlin. L'album fait l'objet de 4 projets de découpage, mais ne sera finalement jamais publié.,



DITES DONC, ESPÈCE DE TROMPE-LA MORT.. ÇA VOUS AMUSE DE FAIRE AINSI L'ACROBATE SUR MES POUTRES ?...
WAS?
WAS?... WAS VOUS-MÊME, ESPÈCE D'ISOTOPE !.. QUAND ON CONDUIT COMME ÇA, ON RESTE CHEZ SOI ET ON FABRIQUE DES SOUDOUS !
?



Double page d'un cahier d'Hergé sur laquelle il avait porté ses premières réflexions pour le scénario du *Sceptre d'Ottokar* (1938).

de réclamer des droits d'auteur à Hergé au début des années 1960, s'attirant une fin de non-recevoir catégorique : «Du scénario auquel Van Melkebeke surtout avait travaillé, je ne me suis pas servi du tout, j'en ai refait un, absolument personnel. [...] Le forfait payé à l'époque, et que tu veux bien qualifier toi-même de généreux, était bel et bien un forfait.»

C'est sans doute pour sortir de ces ambiguïtés qu'Hergé formalise à partir de 1950 avec ses Studios les règles du travail en équipe. Pendant une petite quinzaine d'années, il fonctionnera comme il l'a dit à Sadoul ou comme il l'a écrit dans la plaquette du cinquantenaire. Il crée seul le scénario, ce qui ne l'empêche pas de tester ses idées sur ses collaborateurs, ni de retenir certaines des leurs.

Renoncer à tout carcan

Un Jacques Martin pourra bien, après la mort du patron, s'autoriser à revendiquer, sans risque d'être contredit, la paternité de telle ou telle séquence : il ne fait pas de doute que *Tintin* est bien une œuvre personnelle, dans laquelle Hergé dira avoir «mis toute sa vie». Ce sera particulièrement évident avec *Tintin au Tibet* et avec *Les Bijoux de la Castafiore*. L'épisode du «Thermozéro», à l'orée des années 1960, montre a contrario qu'il ne peut se plier à un scénario écrit par un autre. Le texte de Greg n'est qu'une histoire «à la manière de» Tintin, une course-poursuite un peu redondante avec la récente *Affaire Tournesol*. Au bout de huit crayonnés très aboutis, Hergé renonce à un tel «carcan». C'est peut-être ce qui achèvera de le convaincre qu'après lui il ne pourra plus y avoir de *Tintin*, Studios ou pas...

Quand Hergé explique sa méthode dans *Cinquante ans de travaux fort gais*, il occulte combien l'accouchement de ce qui sera son dernier album a été long et douloureux. Philippe Goddin raconte dans *Hergé et les Bigotudos* cette lente gestation de près de dix ans, qui a abouti pour partie à *Vol 714* et pour l'essentiel aux *Picaros*. On est loin ici de l'idée simple tenant en quelques lignes. Jamais Hergé n'a noirci tant de feuillets pour jeter des notes, des pistes, des hypothèses. Jamais il n'a autant retardé le moment de passer vraiment au découpage et au crayonné.

Certes l'envie est moindre dans ces années-là. Mais surtout ce «feuilletoniste dans l'âme», comme l'a appelé Benoît Peeters, n'est plus tenu par le rythme épuisant mais stimulant d'une parution hebdomadaire, pour ne pas parler de la livraison quotidienne des années de guerre. Cette fois, l'«horloger» a perdu la notion du temps et le «bénédictin» s'est noyé dans la réécriture de son histoire...

La technique du maître, en 7 étapes

Dans la plaquette *Cinquante ans de travaux fort gais*, Hergé a expliqué clairement la technique de mise en images qu'il a utilisée à partir du milieu des années 1950.

Hergé, ici à sa table de travail, en 1949, créait seul les scénarios de ses albums, mais il testait ses idées auprès de ses collaborateurs.

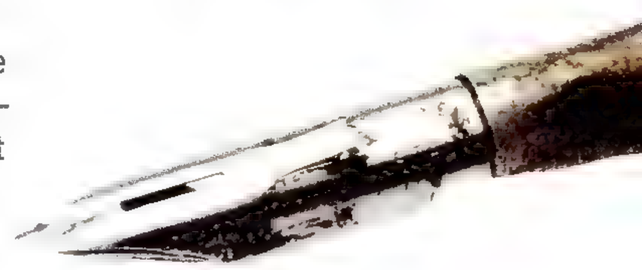
1 D'abord, il y a le stylo à bille qui sert, avec aussi le feutre, à griffonner à grands traits le découpage sur de simples feuilles, souvent du papier de correspondance des Studios Hergé avec Tintin et Milou gravés en relief en haut à gauche.

2 Ensuite vient le crayonné sur une vraie grande feuille de dessin de 40 cm sur 30 cm. Là, il reprend les éléments du découpage, case par case: «C'est à ce stade que j'utilise toute l'énergie dont je suis capable. Je dessine furieusement, rageusement, je gomme, je rature. Il arrive même parfois que je perce le papier...»

3 Un calque est pris alors de chacune des cases du crayonné pour choisir le trait qui lui paraît le meilleur, «le plus clair aussi et le plus simple» et pour recadrer éventuellement les personnages.

4 Reste alors à reporter ces calques sur une planche propre. C'est alors que certains collaborateurs vont ajouter les éléments de décor ainsi que les véhicules, le tout à partir de documents photographiques le plus souvent trouvés dans des revues.

5 «Et voici arrivé le moment de la mise au net, à la plume et à l'encre de Chine.» La plume en acier inoxydable utilisée par Hergé était une Gillott's – Inqueduct G2 à petit réservoir incorporé. Hergé l'a trouvée au printemps 1937 à Londres et en a rapporté un tel stock qu'en 1978 il lui en restait encore trois. À un correspondant, il vante ces plumes «pratiquement inusables: elles peuvent d'ailleurs être affûtées à l'aide d'une lime douce, ce qui prolonge encore leur durée d'utilisation». Les éventuels débords, voire les pâtés, sont corrigés à la gouache blanche.



Hergé utilisait des plumes Gillot's-Inqueduct G2 à petit réservoir incorporé.

6 La planche enfin terminée peut partir chez le photograveur. Elle revient sous forme d'épreuves photographiques ramenées au format de publication.

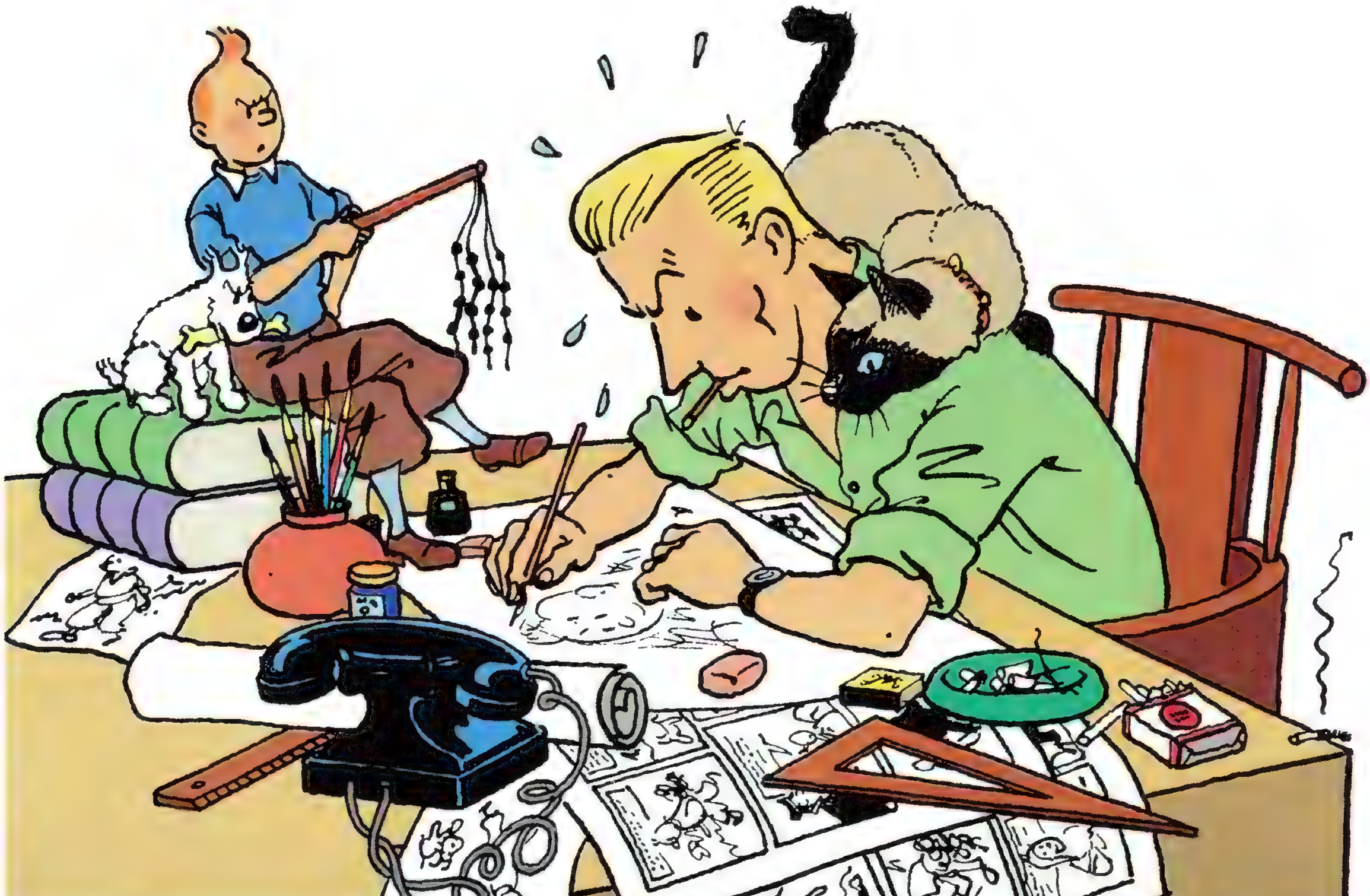
7 L'une d'elles, dite «bleu de coloriage», tirée sur un papier à dessin supportant l'aquarelle, l'Ecoline et la gouache, est confiée aux coloristes, tandis que les textes des phylactères sont, quant à eux, dessinés par un spécialiste sur une épreuve spéciale.

J. L.

Confessions

«Je me suis beaucoup amusé et on m'a payé pour le faire !»

Quelques phrases en disent parfois plus qu'un long texte... La preuve avec ces quelques citations où Hergé parle de son art avec une rare modestie.



Autoportrait réalisé pour la rubrique «Ceux qui font votre journal» publiée dans le journal Tintin du 25 septembre 1947.

«Tintin m'a rendu heureux. J'ai fait de mon mieux ce que j'ai fait et ça n'a pas toujours été facile. Mais je me suis beaucoup amusé. Et en plus, comme le disait Sacha Guitry,on m'a payé pour le faire. C'est un comble, non ?»

(La Libre Belgique, *le 30 décembre 1975*)

Autoportrait
Probablement daté de 1930. Encre de Chine sur toile. 14,8 × 13 cm.

« À croire mes parents, je n'étais vraiment sage que lorsque j'avais un crayon à la main et un bout de papier. À sept ans, je griffonnais des historiettes sur un gamin des rues. Je ne pouvais raconter une histoire que sous forme de dessin. Dans la classe, à l'heure des maths, je remplissais mes cahiers des gribouillages que je dessinais déjà sous forme suivie, à l'horizontale. C'est ainsi que tout a commencé.»

(Février 1978)

«Ma mère m'emmenait au cinéma toutes les semaines. Il y avait déjà des feuilletons à cette époque, vers 1917 ou 1918. Je me rappelle un film de cape et d'épée, *Les Pardaillan*, où m'avait accompagné mon jeune frère... [...] Plus tard, ce furent les films de Max Linder, les Charlot, les films de Harry Langdon. Je me souviens : à cette époque du cinéma muet, l'image devait être immédiatement expressive et lisible.»

(Extrait de Hergé, ligne de vie *de Philippe Goddin, 2007)*

« Et je crayonne, et je rature, et je gomme, et je recommence jusqu'à ce que je sois satisfait. Mais il m'arrive de percer le papier à force de retravailler un personnage ! »

«Si j'avais voulu "peindre d'une façon exacte l'humanité", sans doute n'aurais-je pas adopté un style qui se rapproche de la caricature. Tous les personnages étant plus ou moins caricaturés, il est fatal que les adultes le soient également. Le seul qui échappe à ce grossissement, à cette déformation satirique des traits, c'est le héros, c'est Tintin. [...]»

(Lettre à M. Bernard Roubert, le 13 octobre 1965)

« La bande dessinée est mon unique moyen d'expression. Qu'y a-t-il d'autre à ma disposition ? La peinture ? Il faut y consacrer sa vie. Et comme je n'ai qu'une vie – et déjà largement entamée –, je dois choisir : la peinture ou Tintin, pas les deux ! Je ne peux pas être peintre du dimanche ou du samedi après-midi, c'est impossible !...»

(Hergé à Numa Sadoul, 1971)

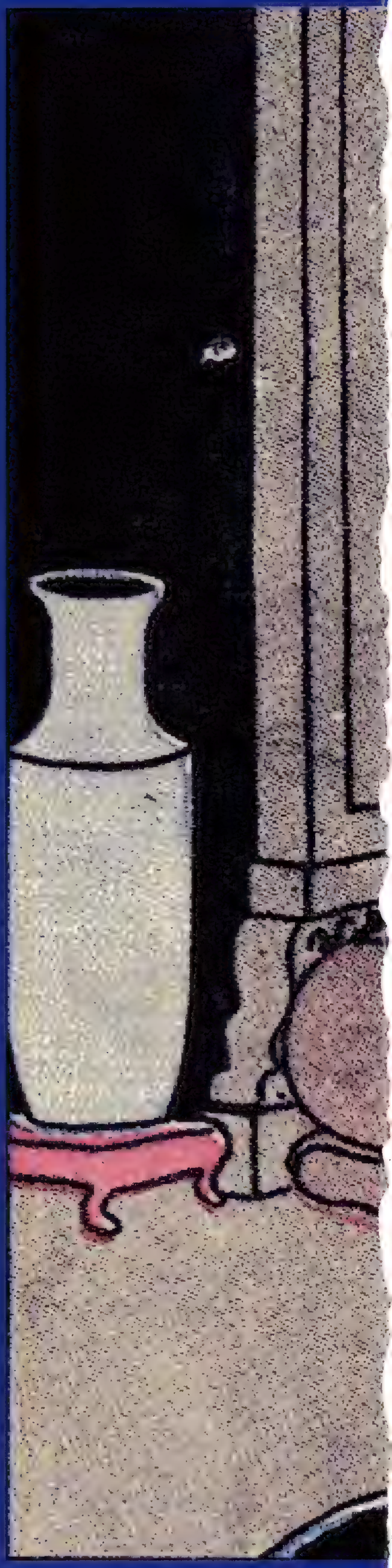
«NE PAS DONNER SUITE À DES LETTRES D'ENFANTS SERAIT TRAHIR DES RÊVES.»

(Lettre à un lecteur, 26 octobre 1965)

HERGÉ

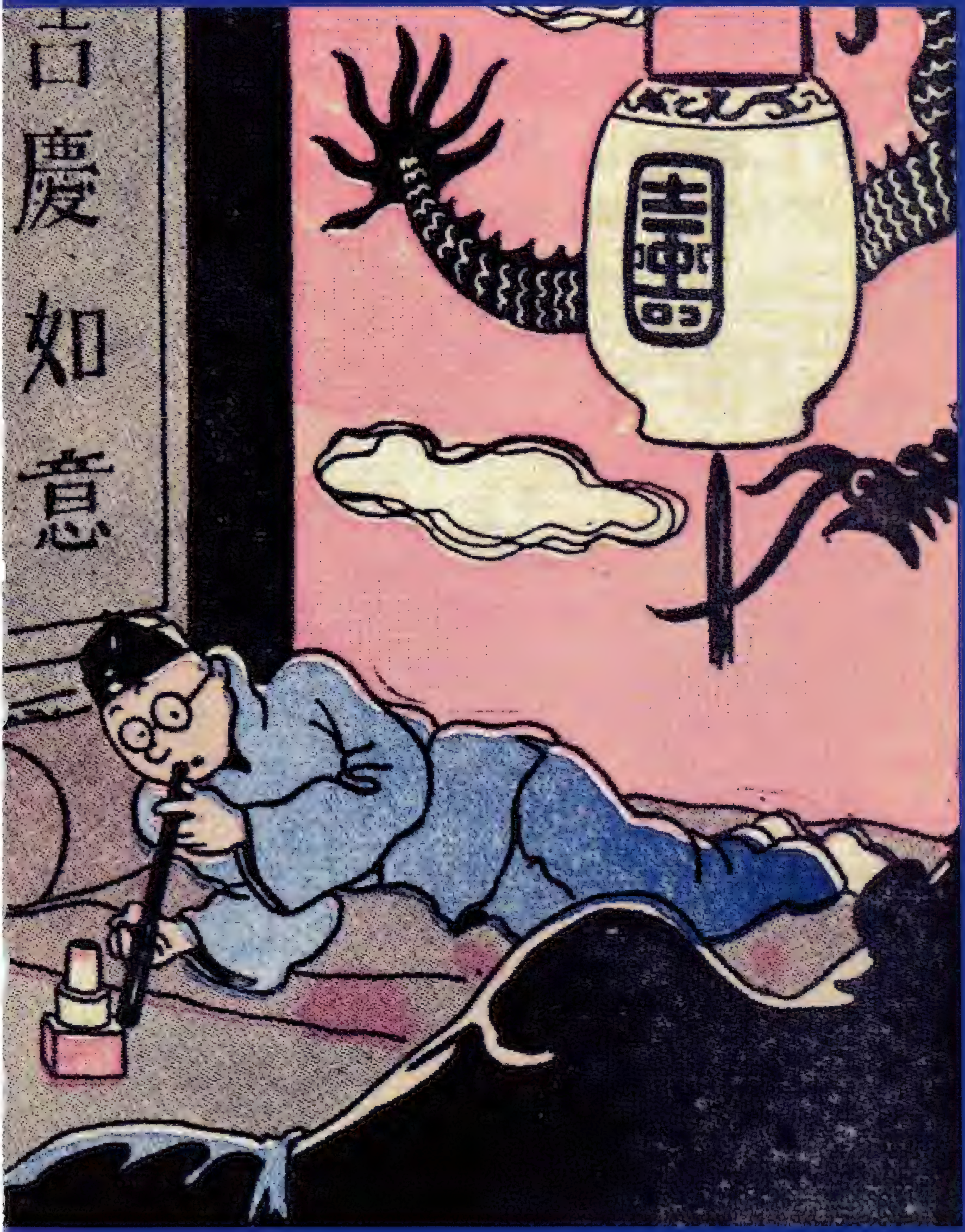
Les secrets des albums cultes

Trois albums au banc d'essai : *Le Lotus bleu*, chef-d'œuvre qui marque sa volonté de s'appuyer sur une documentation solide, *L'Île Noire*, dont il décide d'éditer trois versions successives ; enfin *Objectif Lune* et *On a marché sur la Lune*, qui nous épatent par leur aspect prémonitoire.



Ilustration de la couverture du Petit Vingtième paru le 13 décembre 1934

上回庭如



1946

Le Lotus bleu

Le grand tournant

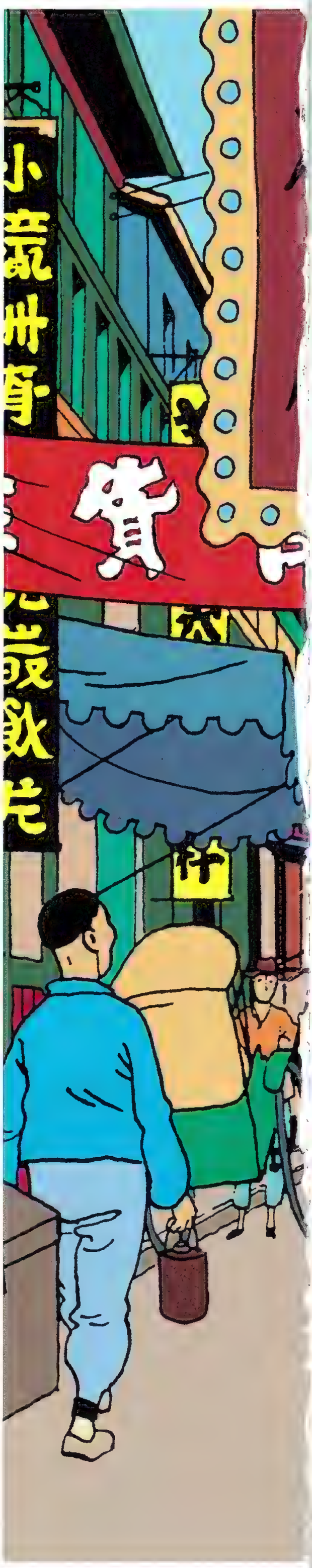
Désormais Hergé ira puiser dans le monde réel et battra en brèche certains stéréotypes. S'appuyant sur son ami Tchang, sa Chine ne sera pas de pacotille. Un premier chef-d'œuvre.

PAR CLAUDE POMMEREAU

Le *Lotus bleu* paraît en feuilleton dans le *Petit Vingtième* en 1934 et 1935. Premier chef-d'œuvre indiscutable d'Hergé, il met un terme à une suite de récits pétillants d'humour, au rythme allègre, haletant, mais nourris d'élucubrations, d'images stéréotypées, de clichés sur les peuples lointains qui circulaient encore en Europe et surtout dans l'environnement immédiat de l'auteur. Hergé était pardonnable : à l'époque du *Lotus bleu*, des hommes venus d'Afrique ou d'Océanie sont encore exposés dans les foires comme des animaux.

Annoncé dans le *Petit Vingtième*, organe de la «bonne presse» pour enfants, l'album fait suite aux *Cigares du Pharaon*. Initiative capitale : le catholicisme dans lequel baigne Hergé depuis son enfance, mène à tout, jusqu'en Extrême-Orient, où des congrégations se sont installées depuis des lustres. Apprenant le projet, le rédacteur en chef du *Petit Vingtième*, le père Édouard Neut, bénédictin à l'abbaye de Saint-André-lès-Bruges plaide auprès de lui l'abandon dans ses histoires des «idées fausses» et lui adresse deux livres, l'un sur le conflit mandchou et l'autre sur la vie quotidienne en Chine. Hergé, qui plus tard aimera se définir comme un documentaliste, trouve dans son projet le soutien actif d'un autre prêtre, l'abbé Léon Gosset, aumônier des étudiants chinois de l'université de Louvain, qui l'encourage aussi à mettre fin aux idées reçues sur les Chinois. «Pas de natte, supplie-t-il : sous la dynastie mandchoue, c'est un signe d'esclavage !» Si ces héritiers d'une civilisation millénaire sont montrés sous un jour favorable, les Japonais en prennent, eux, pour leur grade ; le moins que l'on puisse dire, c'est qu'Hergé ne les porte pas dans son cœur, au point même de prendre quelques libertés avec les réalités historiques.

En arrivant à Shanghai, Tintin remonte une rue de la vieille ville. Hergé ira jusqu'à reproduire de manière très précise les idéogrammes présents sur les banderoles de cette photographie prise au début du XX^e siècle.

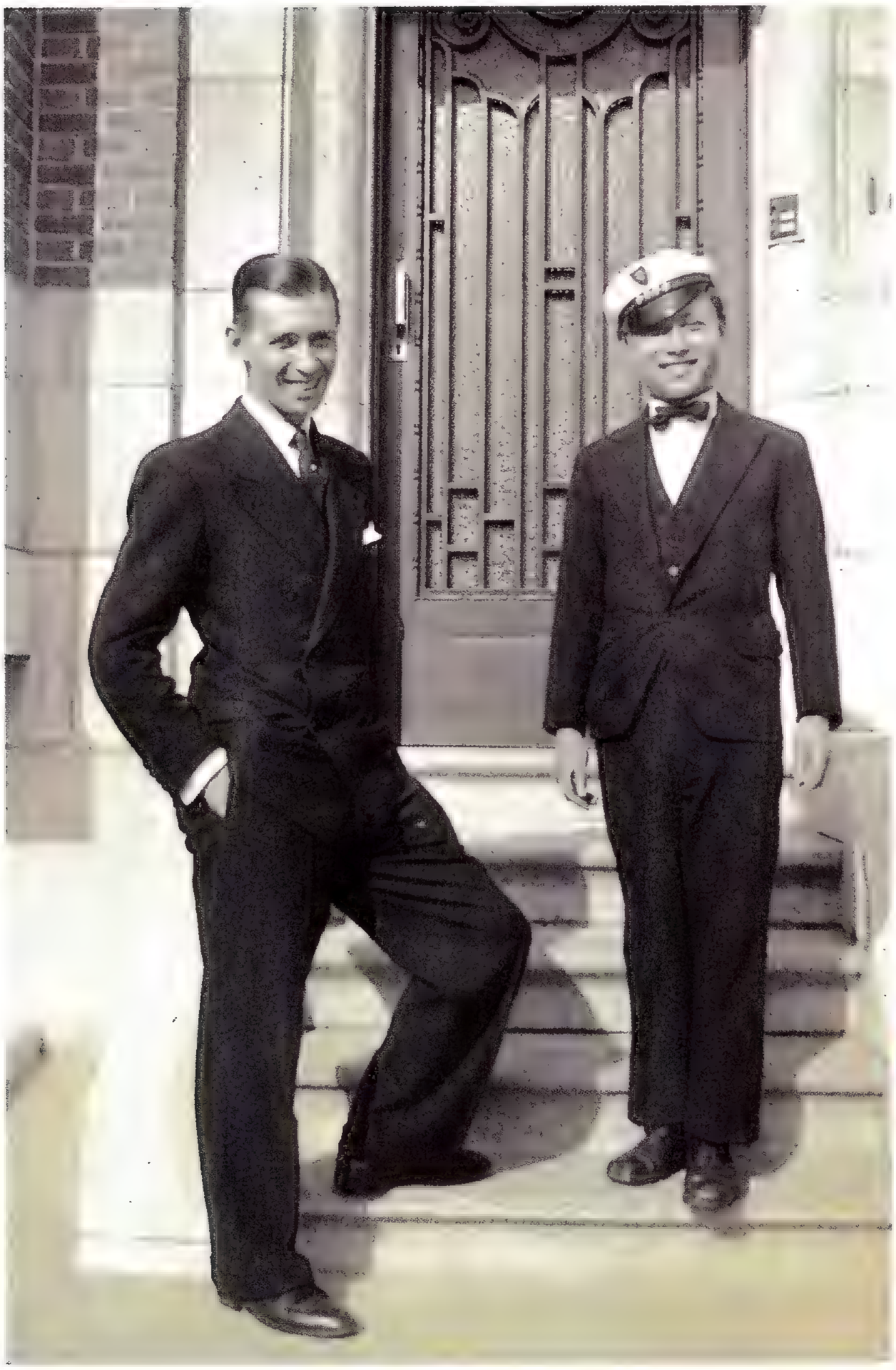


幾
敝
廢棄腐餅
天華群花集市
西大成
元旦
戒煙
大月之夜
農民

Étonnant pour un dessinateur décidé cette fois à montrer aux enfants la vraie vie, les guerres, la misère, la fourberie des hommes. Si les troupes japonaises ont bien envahi Shanghai en 1932, elles s'en sont retirées une fois l'armée chinoise vaincue. En 1934, Hergé ne fait qu'anticiper la véritable occupation de la ville par les troupes nipponnes qui n'aura lieu qu'en 1937. Le sabotage par les Japonais de la voie de chemin de fer censée se trouver non loin de Shanghai a bien eu lieu… en Mandchourie à plus de 2 000 kilomètres de là, et en 1931…Mensonge pour mensonge, les Japonais en ont accusé les Chinois, pur prétexte pour envahir le sud la Mandchourie.

À l'époque, l'opinion des Occidentaux à l'encontre des Japonais était partagée : si les amis de son mentor l'abbé Norbert Wallez, admirateur de Mussolini, les considéraient comme le symbole de l'ordre et de l'occidentalisation à marche forcée – ils avaient été en outre les alliés des Français pendant la Première Guerre mondiale –, la gauche les voyait déjà comme des impérialistes assoiffés de conquêtes. Hergé avec *Le Lotus bleu* montre très bien la connivence des Japonais avec ces citoyens occidentaux de la concession de Shanghai qui baignent dans le racisme le plus insupportable. Pour enfoncer le clou, Hergé, par images interposées, mettra à mal dans l'album lui-même, après que Tintin a sauvé Tchang de la noyade, les idioties qui circulent sur les Chinois… Tchang, voilà le personnage essentiel, devenu légendaire. Catholique, étudiant à Bruxelles depuis 1931, il est recommandé à Hergé par l'abbé Gosset et par Lou Tseng-Tsiang, personnage étrange qui fut une sorte de Premier ministre auprès de Sun Yat-sen, premier président de la Chine républicaine en 1912 avant de se retirer dans les ordres en Belgique, sous le nom Pierre-Célestin Lou…

Hergé et Tchang Tchong-jen devant le domicile du dessinateur rue Knapen, à Bruxelles, en 1935.



Des personnages plus matures

Ce Tchang frappe à la porte d'Hergé en mai 1934. Dimanche après dimanche, il l'initie à la calligraphie chinoise, à l'art de la simplicité, la «ligne claire» est en marche. Car ce jeune Chinois, du même âge qu'Hergé, se comporte en professeur. Il lui indique comment se servir de pinceaux pour donner du volume à chaque forme, comment saisir les forces, créer cette vie essentielle qui transcende le simple dessin. Tchang se penche avec Hergé sur les décors et naturellement sur l'écriture chinoise, sur les inscriptions qui fleurissent un peu partout dans le récit, avec l'ambition d'y glisser quelques idées politiques. Travail remarquable. Quand il s'agira en 1945 – avec l'aide d'Edgar P. Jacobs – de colorier l'album, celui-ci nous parviendra presque inchangé, si ce n'est un enrichissement des décors… Seules les huit premières planches de l'édition en noir et blanc connaîtront d'importantes modifications.

Voici donc Tintin échappé de l'enfer du stéréotype ; pour mieux exorciser ces vieux démons qui font toujours rire, Hergé, par Dupondt interposés, nous délivre son message. Je m'en suis sorti, semble-t-il nous dire, voyez les Dupondt déguisés, ridicules : voilà la facilité dans laquelle j'aurai pu à nouveau sombrer…

Tintin lui aussi a changé, pris de l'âge et du poids. Les chefs-d'œuvre vont maintenant se succéder…

LE JAPON QUITTANT LA SDN : UN VRAI REPORTAGE SUR LE CONFLIT SINO-JAPONAIS

Si je pouvais atteindre l'auto...
Mille millions de samouraïs!...Tintin!...
Ministère de la guerre, Tokyo. Stop. Bandits chinois ont fait sauter voie de chemin de fer...
...Shanghaï-Nanking. Stop. Dégâts matériels peu importants. Stop.
Bon. Nous allons leur en donner, de l'importance...
Allo, allo... Ici, Radio Tokyo !... L'audace des bandits chinois ne connaît plus de bornes. Nous apprenons à l'instant qu'un attentat vient d'être commis par eux sur la ligne de chemin de fer...
...de Shanghaï à Nanking. Après avoir fait sauter la voie, les pillards...
...ont arrêté le train et attaqué les voyageurs...
...dont un grand nombre a été tué en essayant de se défendre.
Il y a douze sujets japonais parmi les victimes. Leur coup fait...
...les bandits, au nombre d'une centaine, se sont enfuis avec leur butin.
Les Dernières Nouvelles de Tokyo!... Edition spéciale!... Les bandits chinois attaquent un train de voyageurs!... Les Dernières Nouvelles!...
... et le Japon doit se souvenir qu'il est le gardien de l'Ordre et de la Civilisation en Extrême-Orient!... Gloire à nos héroïques soldats qui vont partir là-bas défendre cette noble cause!...
...et, une fois de plus, le Japon a rempli sa mission de gardien de l'Ordre et de la Civilisation en Extrême-Orient!... Si nous avons dû, à notre grand regret, envoyer des troupes en Chine, c'est pour défendre la Chine elle-même!...
S.D.N.
Hé! hé! je vous avais prévenu!... Il fait malsain, en Chine, pour les petits curieux de votre espèce...

Les sources du Lotus bleu

La documentation devient primordiale pour qui veut ancrer son œuvre dans la réalité. Avec *Le Lotus bleu*, Hergé jette les bases d'une pratique qui sera ensuite adoptée par tous les auteurs de BD modernes. Il poussera ici le détail jusqu'à reproduire fidèlement les idéogrammes des banderoles.

Petit arrangement avec la réalité : pour les besoins de son scénario, Hergé «construit» des murailles autour de la ville de Shanghai... et prend pour modèle la porte sud de la Cité impériale de Pékin.

La porte Zhengyangmen
Un bâtiment importé de Pékin

La réalité fait son entrée dans les albums moyennant quelques ajustements... Par exemple, la grande porte de Shanghai existe, mais à Pékin, la capitale. Shanghai, du temps des dynasties Ming et Quin, ne revêtait pas une importance telle qu'on dût la protéger par des murailles et des grandes portes. La porte Zhengyangmen, littéralement la «porte d'entrée», a été construite en 1419 et modifiée en 1914. Elle seule survécut à la révolution culturelle. En accordant aux Occidentaux des concessions à Shanghai, les empereurs pensaient que ces envahisseurs bien armés ne feraient pas grand-chose de ces terrains insalubres et marécageux.

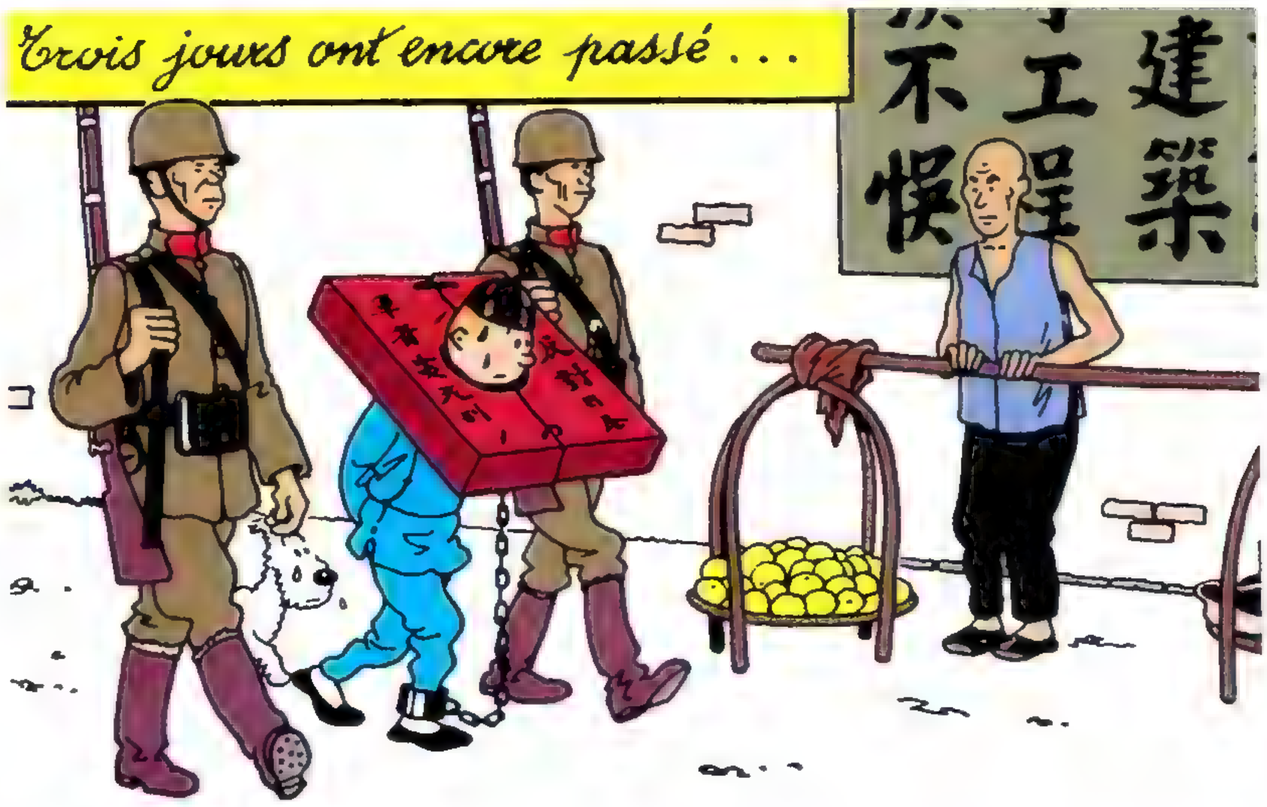
Au fil des années, pourtant, Shanghai devient une ville immense – elle compte plus d'un million deux cent mille habitants en 1932 – très commerçante. C'est là que le parti communiste est né, avant que Tchang Kai-chek ne décide de l'éliminer, provoquant la guerre civile. Dans *Le Lotus bleu*, Hergé néglige la concession internationale mais s'attarde sur le *Bund*, niché le long du fleuve Huangpu et riche d'une extraordinaire diversité architecturale.
Haute de 42 mètres, la porte Zhengyangmen impressionna Hergé. La photographie montre l'entrée des troupes impériales japonaises à Pékin, le 13 août 1937.

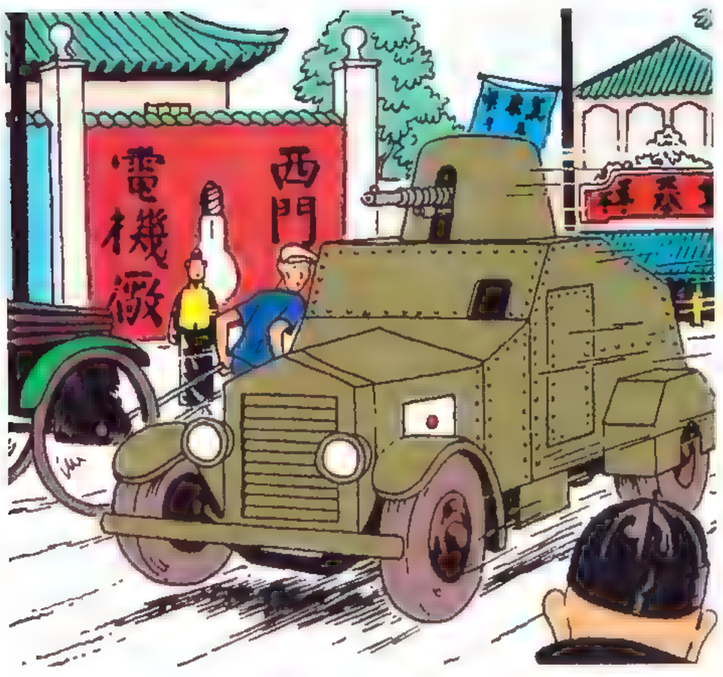
Remis au goût du jour dans l'album par les troupes japonaises d'occupation, le supplice de la cangue avait été aboli par les Chinois au début du XX^e siècle.

Le supplice de la cangue

Une torture made in China

Arrêté par les Japonais, Tintin est condamné au port de la cangue, un des supplices les plus originaux de l'arsenal chinois impérial. Il existe une multitude de variétés de colliers en bois et de cages, appelés «cangues», que l'on fixe autour du cou du prisonnier et qui doit être porté dans un lieu public pendant une période allant de quinze jours à deux mois. Temps bien plus court pour Tintin...





Issue de la documentation d'Hergé, la photo du blindé français permit au dessinateur de créer un modèle original et très proche de la réalité.

Automitrailleuse

La combinaison de deux blindés

Hergé prend modèle sur l'automitrailleuse japonaise Sumida type ARM 1932. Mais le dessinateur, préférant un véhicule plus compact, en rectifiera les lignes en s'inspirant du camion blindé de la Compagnie africaine des transports, utilisé par les Français au Maroc. De même, lors du départ de Tintin, Hergé utilisera la silhouette du *Normandie*, mais en lui retirant l'une de ses cheminées.

Les recettes du succès

Il ne suffit pas de faire de la bande dessinée d'aventure au long cours pour emporter l'adhésion. Dans toute son œuvre, Hergé n'aura de cesse de parler de son époque. La marque des grands artistes.

Être témoin de son temps

Le conflit sino-japonais en toile de fond

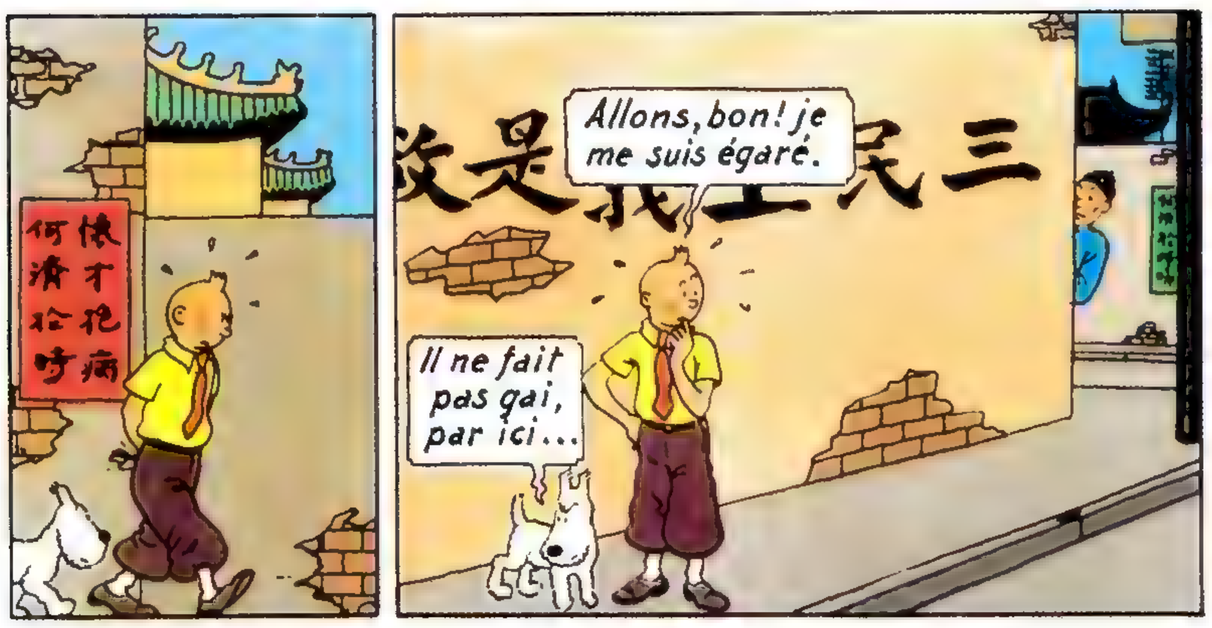
En 1931, le Japon effraie la communauté internationale. Il occupe déjà la Corée. Quelle sera sa prochaine proie ? La Chine ? Un trop gros morceau. La Mandchourie, oui, c'est la porte à côté... Le pays n'est pas peuplé de Hans, et a toujours conservé une certaine autonomie au sein de l'Empire céleste. Il est déjà d'ailleurs sous protectorat japonais. Hergé apprend par la presse l'incident de Mukden : un soi-disant commando de terroristes chinois a fait sauter 70 cm de voie ferrée ! Personne n'est dupe. Hergé transpose l'incident sur la ligne Shanghai-Nankin, qui n'a jamais, à cette date, été placée sous le contrôle des Japonais. En quelques images, Hergé montre les ravages cumulés de la propagande des dictatures et de la recherche du sensationnalisme dans les médias. Cet incident servit de justification à l'invasion de la Mandchourie par les Japonais. En une seule page, tout est dit, y compris le départ du Japon de la commission de la Société des Nations envoyée le long de la voie ferrée pour juger des affirmations des Japonais. Ils comprendront bien vite la mystification. Ayant perdu son trône à 3 ans, l'empereur Puyi (ici en 1934) rêve de retrouver le pouvoir. Les Japonais en feront leur marionnette en lui accordant le titre d'empereur du Mandchoukuo. Prisonnier des communistes en 1950, il sera «rééduqué». Son dernier emploi ? Jardinier.

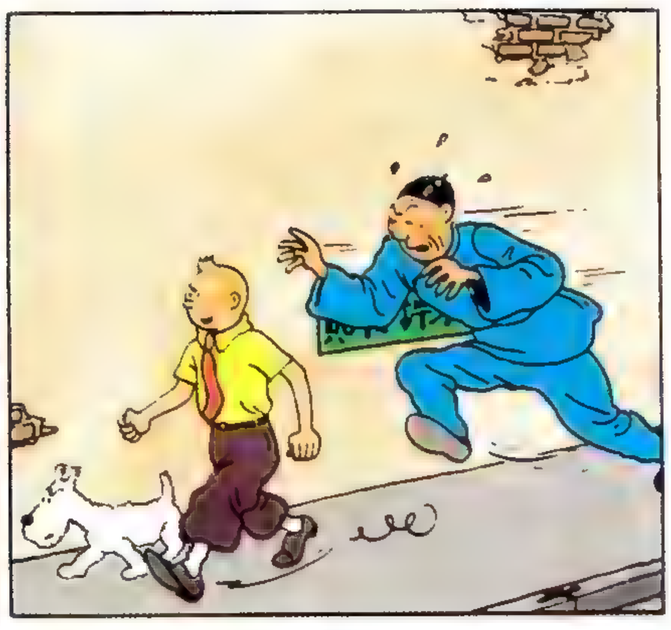
EN HAUT À GAUCHE
Intronisé une première fois alors qu'il n'avait que 2 ans et 10 mois, puis une deuxième fois à l'âge de 11 ans, Puyi n'aura de cesse de retrouver son titre d'empereur.

CI-CONTRE
Ces soldats japonais arborent un drapeau à tête de mort en Mandchourie occupée, en 1933.

Soigner les chutes de pages
Intensifier le suspens pour accrocher le lecteur

C'est l'un des effets majeurs induits par la publication des bandes dessinées. À la fin de chaque page de droite, les pages impaires aussi appelées «belles pages», l'auteur doit ménager un certain suspens juste avant que le lecteur ne passe à la double suivante...
À l'époque des débuts de Tintin, les bandes dessinées étaient publiées en feuilleton dans des hebdomadaires, dans le cas d'Hergé, le *Petit Vingtième* puis le journal *Tintin*. L'histoire devait donc tenir les lecteurs en haleine pour les inciter à se ruer sur le numéro suivant. Un effet qui se retrouve dans la publication en album. À ce petit jeu, Hergé était un champion. Voilà trois chutes de pages exemplaires. Dans chaque cas, il semble évident que Tintin ne pourra survivre à l'agression de ses ennemis. Mais le lecteur se doute bien que leur héros va une nouvelle fois encore s'en sortir. Comment ? *That is the question*. L'imagination du public travaille d'une semaine à l'autre. Il devient coscénariste. La connivence fonctionne à plein.
Comment se douter que ce Chinois qui se rue sur Tintin veut le sauver d'une mort certaine ? C'est impossible. Le drame est bien là car Tintin, pour l'instant, ne voit pas l'ennemi qui va l'agresser.
Comment imaginer que Tintin, balancé du haut du bastingage du paquebot, sous forme de colis au fond de l'eau, survivra et sera pris en main par des Chinois qui lui veulent du bien ? En tournant la page. Tintin va perdre la tête mais pas Hergé, qui sait où il va. Le dessin prend toute sa dimension quand on examine les mines réjouies des trois gangsters, avec Rastapopoulos, l'ennemi éternel, et le fabuleux Mitsuhirato. En bon Japonais, il se fera hara-kiri.





Qui aurait pu imaginer à cet instant que l'homme qui s'apprête à sauter sur Tintin veut en réalité le sauver ?

Tintin balancé à la mer, le bateau qui s'éloigne... Qui a bien pu commanditer cet enlèvement ? Tintin et les lecteurs découvriront la vérité sur la double-page suivante !

Est-ce que... Est-ce qu'il ne peut pas devenir dangereux pour nous ?...
Oh ! seulement lorsqu'il en aura terminé avec eux, et à ce moment, Yamato se chargera de lui.

Comment Tintin va-t-il s'en sortir cette fois-ci ? Pour le savoir, il suffit de tourner la page ! Mais avant cela, il est intéressant de s'attarder sur les expressions de chacun des visages.

Maîtriser l'art de l'illustration

Trait rigoureux, souci du détail, choix des couleurs

Les détails du décor de la fumerie d'opium qui servait de couverture aux activités des trafiquants sont particulièrement soignés.

Un grand maître de la BD se doit d'être à la fois un très bon dessinateur et un illustrateur hors pair. Hergé compose, en couverture du *Petit Vingtième* d'admirables illustrations. Mais il dispose de peu de moyens et doit presque tout faire lui-même. Hergé est donc obligé de créer des personnages et de raconter lui-même des histoires pour la survie du *Petit Vingtième*. L'un de ses héros prend peu à peu la place principale. En 1934, avec *Le Lotus bleu*, Tintin est devenu incontournable : 62 semaines, 62 couvertures issues du récit. Ces unes sont des chefs-d'œuvre d'illustration minimale : rigueur du trait, puissance de la construction. Ci-contre, l'infâme Gibbons, homme d'affaires américain, raciste mais tiré à quatre épingles, «faisant suer le coolie», se défoule sur un Chinois face à un Tintin protecteur des faibles. Le contraste est frappant entre l'Américain et le sage Chinois assistant impassible à la scène. L'idée est qu'en un seul dessin, le lecteur ait une vision immédiate d'une scène forte issue de l'épisode en question. Il faut donc faire preuve de synthèse, ce qui est l'un des ingrédients d'une illustration réussie. Ci-dessus, le décor poussé à l'extrême du Lotus bleu ! Célébrissime. Tintin dans une fumerie d'opium – il en a fumé lui-même ! – ce qui ne manquait de surprendre en 1934 des jeunes lecteurs, d'autant que les adultes savaient que le conflit sino-britannique portait depuis des lustres sur le trafic d'opium tenu en main par les sujets de sa gracieuse majesté. Un dealer au temps du *Lotus bleu* est puni de la peine de mort ! Le souci du décor tourne à l'extravagance : lanternes agrémentées de serpents et de cigognes, inscription en idéogrammes contrôlées par Tchang, grands aplats de couleur maîtrisés parfaitement par Hergé, qui montre ici ses talents d'affichiste.

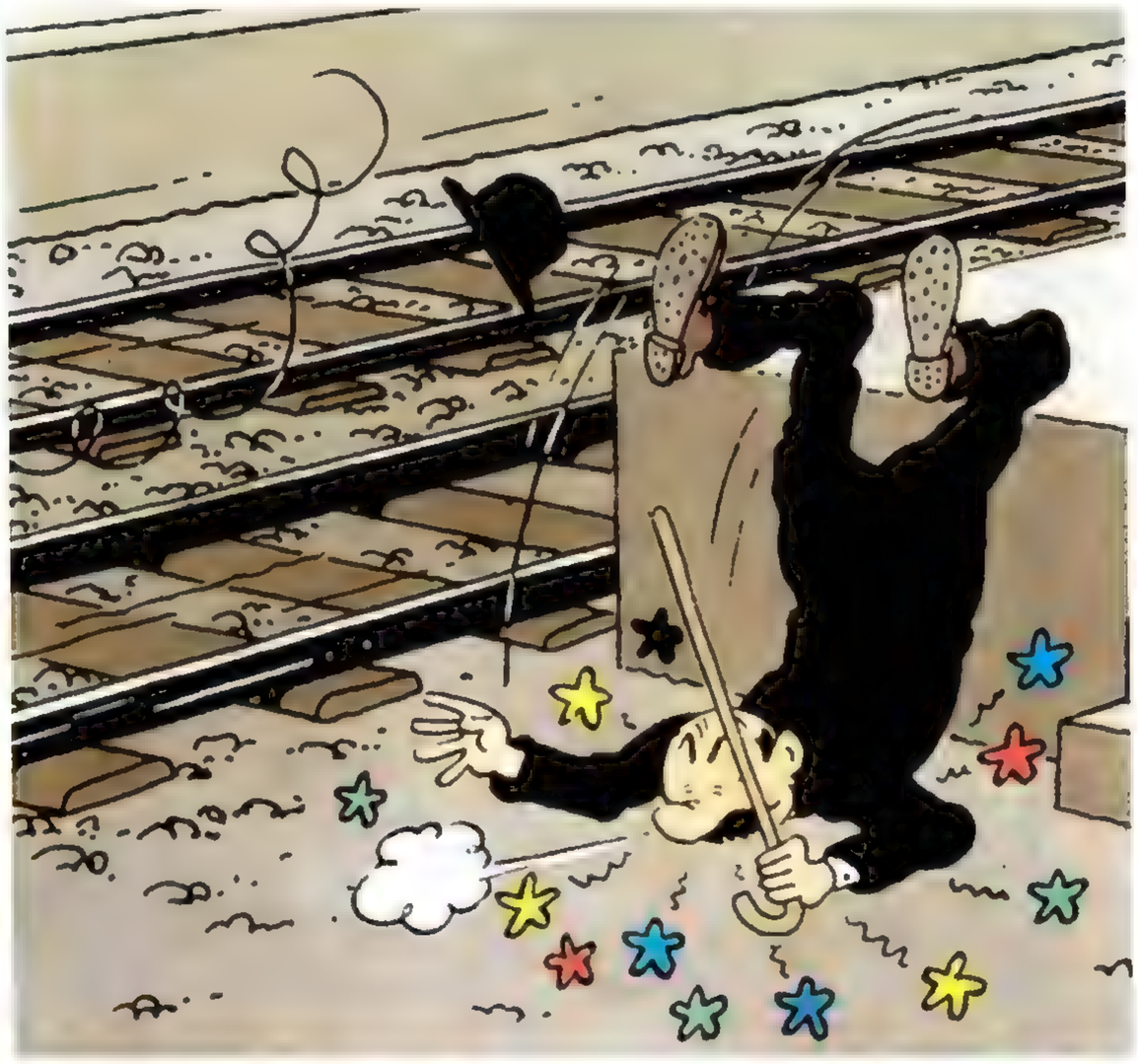
Couverture du *Petit Vingtième* N° 37 en date du 13 septembre 1934

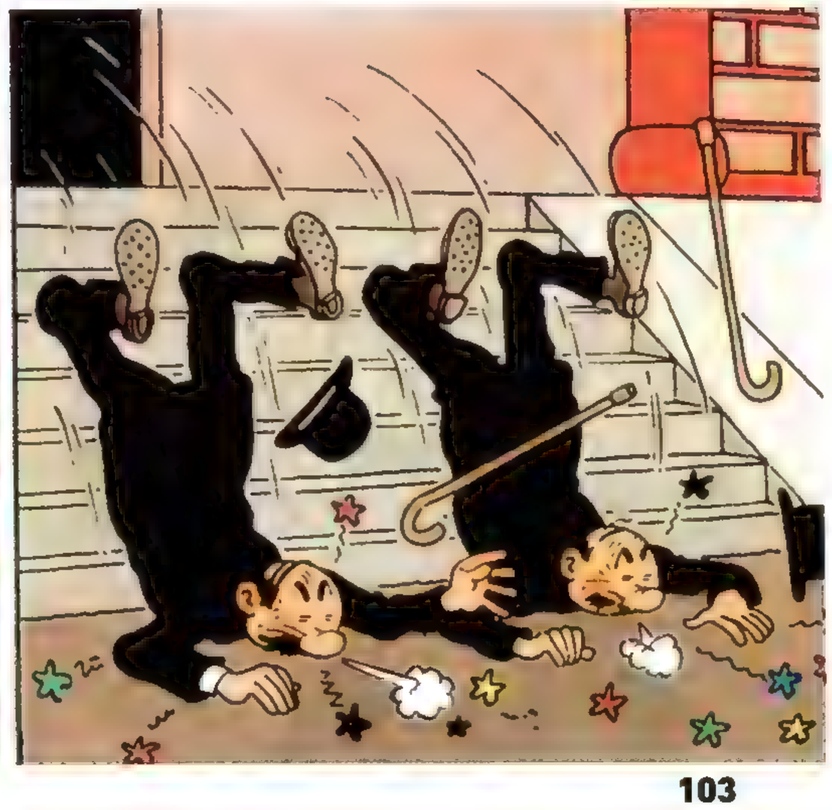
Le champion du comique de répétition

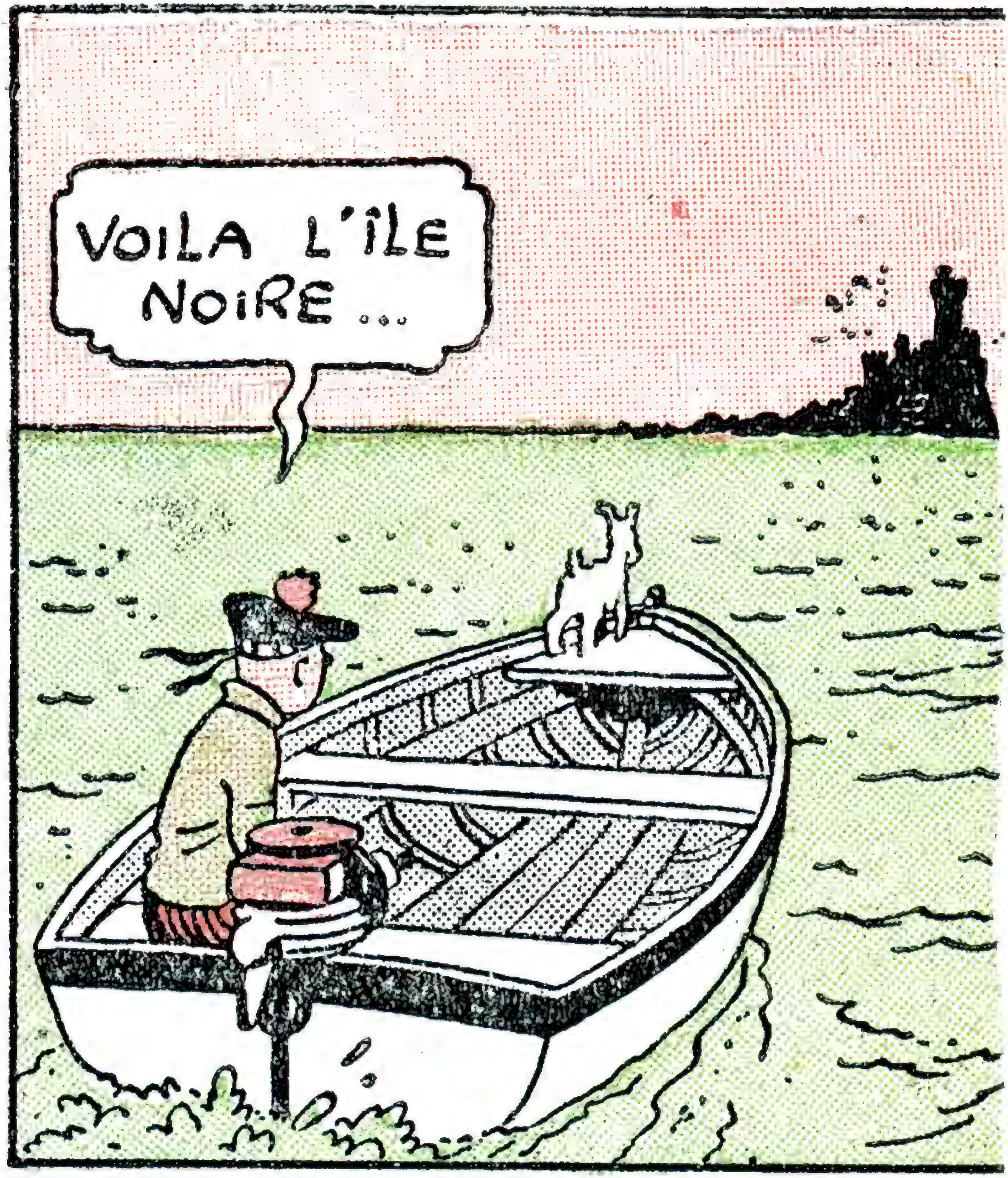
Dupont et Dupond, les rois de la confusion

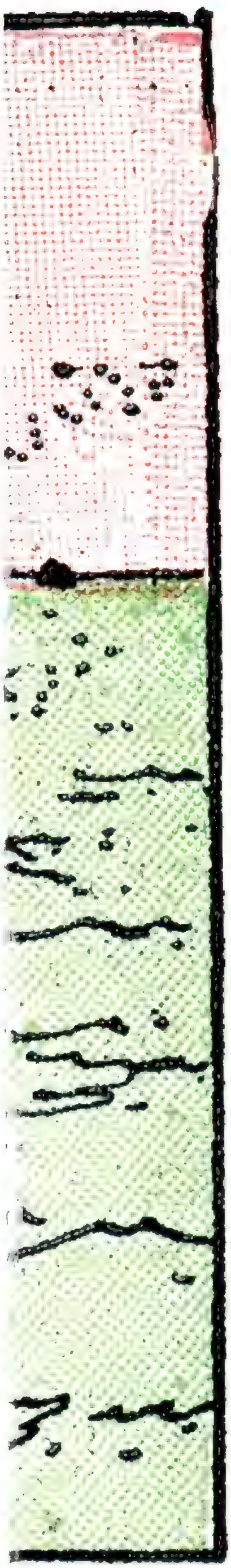
Aperçus dans *Tintin au Congo*, il faut attendre *Le Lotus bleu* pour que les Dupondt jouent un vrai rôle dans l'intrigue. Ces deux-là ressemblent étrangement aux inspecteurs de police qui sévissaient au début du siècle quai des Orfèvres. Chaussures à clous, chapeaux melon, costume noir, on ne sait pas bien qui les emploie. Dans le cas précis du *Lotus bleu*, comment se retrouvent-ils, eux qui à priori sont français ou belges, aux ordres des autorités de la Concession internationale de Shanghai ? Mystère. En tout cas, Hergé partage l'opinion générale des habitants des quartiers chauds de Paris : les envoyés de «la Rousse» qui croient se fondre en se déguisant dans la population interlope de la grande ville pour mieux l'infiltrer, ne sont que de parfaits crétins. On les reconnaît, on les hume à dix pas. Facile, les flics, ça marche par deux. Le système est bien rodé : Hergé inaugure avec les Dupondt le comique de répétition qui fit la gloire de Molière et de Feydeau. Acte 1 : un Dupondt, aperçoit du haut du wagon Tintin qu'il doit arrêter ; il loupe la marche et éclate son nez épais sur le quai de la gare. Le mécanisme mis en place par le *deus ex machina* est imparable : la même mésaventure survient ensuite à son compère (acte 2). La planche fonctionne selon des sens de lectures inversés. Pour autant, le système mis en place par Hergé est ici d'une simplicité absolue. Il s'agit d'une valse à trois temps. À chaque fois que l'un des Dupondt aperçoit Tintin en face de lui, leurs deux regards se croisent. Dupont ou Dupond se lance alors à sa poursuite au sein d'une vignette muette, et puis chute. Paf !

La première fois, c'est Dupond qui trébuche sur sa valise et tombe du train. Ensuite, voilà que Dupont rate la fin du quai et finit la tête en avant au niveau des rails... Quelques vignettes plus loin, c'est ensemble qu'ils s'éclatent le nez au pied d'un escalier. Et dire qu'ils avaient promis d'ouvrir l'œil !






VOILA L'ÎLE NOIRE ...



L'Île Noire

Quand Hergé remet l'ouvrage sur le métier

Cas unique dans l'œuvre de Hergé, *L'Île Noire* a connu trois versions différentes sur un laps de temps de près de trente ans : ce septième opus des aventures de Tintin constitue un excellent témoignage de l'évolution de la technique de Georges Remi comme des constantes dans son art du récit.

PAR MARC SCHLIKLIN

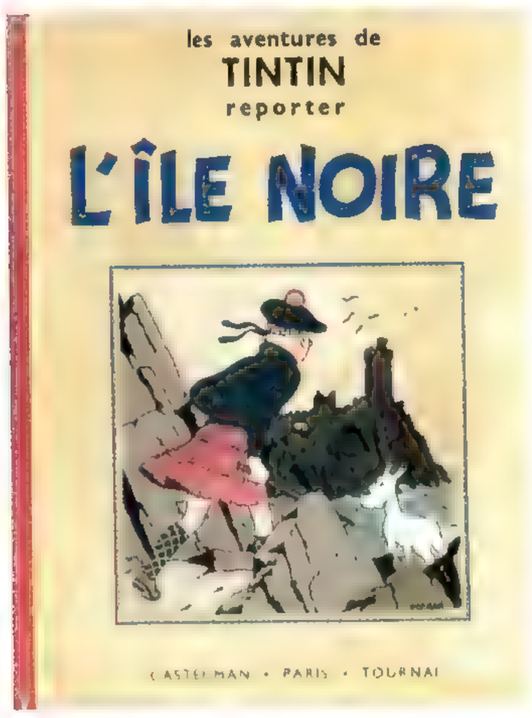
La primeur de l'épopée anglo-écossaise de Tintin est réservée au premier employeur d'Hergé, le *Petit Vingtième*, l'hebdomadaire dont il fut le rédacteur en chef à ses débuts. L'histoire y paraît en feuilleton entre le 15 avril 1937 et le 10 juin 1938, en 124 planches, sous le titre générique *Les Nouvelles Aventures de Tintin et Milou*. Pour l'essentiel, les planches sont en noir et blanc : mais en décembre 1937 apparaissent des aplats de couleur, rouge d'abord, puis rouge et vert. Adieu le noir et blanc.

Cette *Île Noire* première manière a été produite par Hergé en solo, dans son appartement bruxellois du 12 place de Mai, à Woluwe-Saint-Lambert, où, avec l'aide de Germaine son épouse, il dessine comme un forçat, menant de front la production de *Tintin*, de *Jo, Zette & Jocko* et celle de *Quick et Flupke*. Sans oublier quelques travaux publicitaires, car la renommée de Tintin est encore essentiellement belge, même si elle a commencé à franchir le Quiévrain.

L'album sort en 1938 sur 124 planches chez Casterman… qui omet la signature d'Hergé en couverture du premier tirage. L'oubli sera bientôt corrigé, car l'ouvrage fait l'objet de plusieurs retirages… le papier, avant-guerre, n'est pas encore compté !

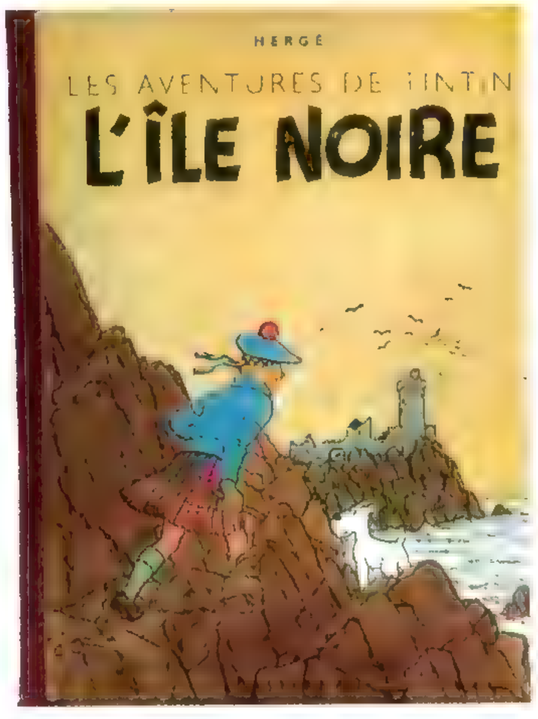
1938

La première édition ne porte pas la signature d'Hergé. Cet oubli sacrilège sera vite réparé.



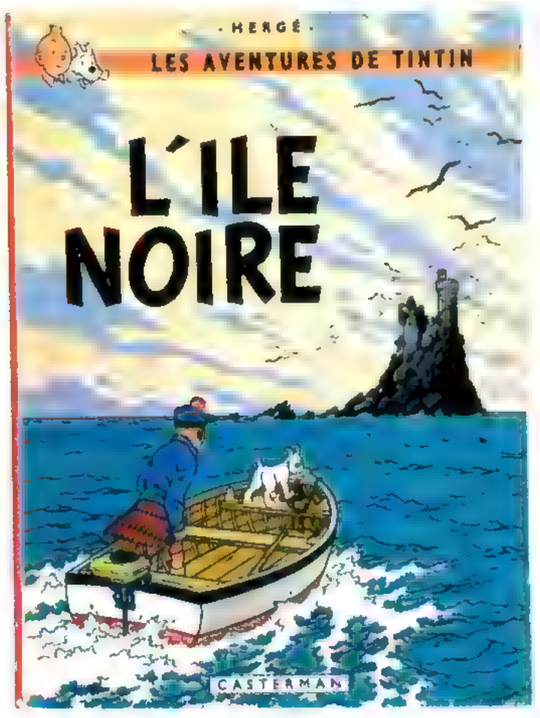
1943

La seconde édition a été reformatée et entièrement mise en couleurs à la demande de l'éditeur.



1966

La dernière version, graphiquement la plus élaborée, comporte d'importants apports des Studios Hergé.



DÉCORS, COSTUMES, AUTOMOBILES, AVIONS, ARMES ET TRAINS ONT ÉTÉ REMIS AU GOÛT DU JOUR, SUITE À UN VOYAGE DE DOCUMENTATION DE SON PRÉCIEUX COLLABORATEUR BOB DE MOOR DANS UNE ÉCOSSE OÙ HERGÉ N'A JAMAIS MIS LES PIEDS

En 1943, à la demande de Casterman, Hergé entreprend une nouvelle édition entièrement en couleurs, et ramenée sur 62 planches pour s'insérer dans un nouveau format d'album de 64 pages, optimisé pour les machines de l'éditeur tournaisien. Le dessin de une occupe maintenant l'intégralité de la couverture.

C'est à contrecœur qu'Hergé se résout à la mise en couleur. Il juge qu'elle ne sert pas ses dessins «dont le trait constitue la véritable ossature» : mais les temps sont durs, et les espérances commerciales promises, notamment sur le marché français, ont raison de son hésitation.

Hormis les visages, dont les pommettes et les chevelures sont rehaussées minutieusement, les couleurs sont unies, assez pâles, sans ombre, ce qui restera caractéristique du style Hergé.

Quelques rares scènes (violentes et d'ailleurs instructives, voir encadré page 18) disparaissent, contribuant à densifier le récit, dont la pagination est réduite de moitié. De fait, certains dessins d'origine sont retaillés, afin de les faire entrer dans le nouveau système de mise en pages, sur quatre bandes de trois à quatre dessins, au lieu des trois bandes à deux ou trois cases du premier jet. Le lettrage abandonne les capitales pour le bas-de-casse, plus compact et plus lisible.

À l'été 1939, Hergé déménage dans une maison spacieuse, 17 avenue Delleur, à Watermael-Boitsfort, où il travaille à domicile comme par le passé. Mais plus en solo. Face à la masse de travail que représentent la mise en couleurs et l'adaptation au nouveau format, il développe des collaborations permanentes, avec des artistes bientôt rompus à sa patte. C'est dans cette même avenue que se situe la magnifique villa dans laquelle il logera le Pr Bergamotte des *7 Boules de cristal*. Dans la vraie vie, cette maison sera réquisitionnée par la SS pendant la guerre.

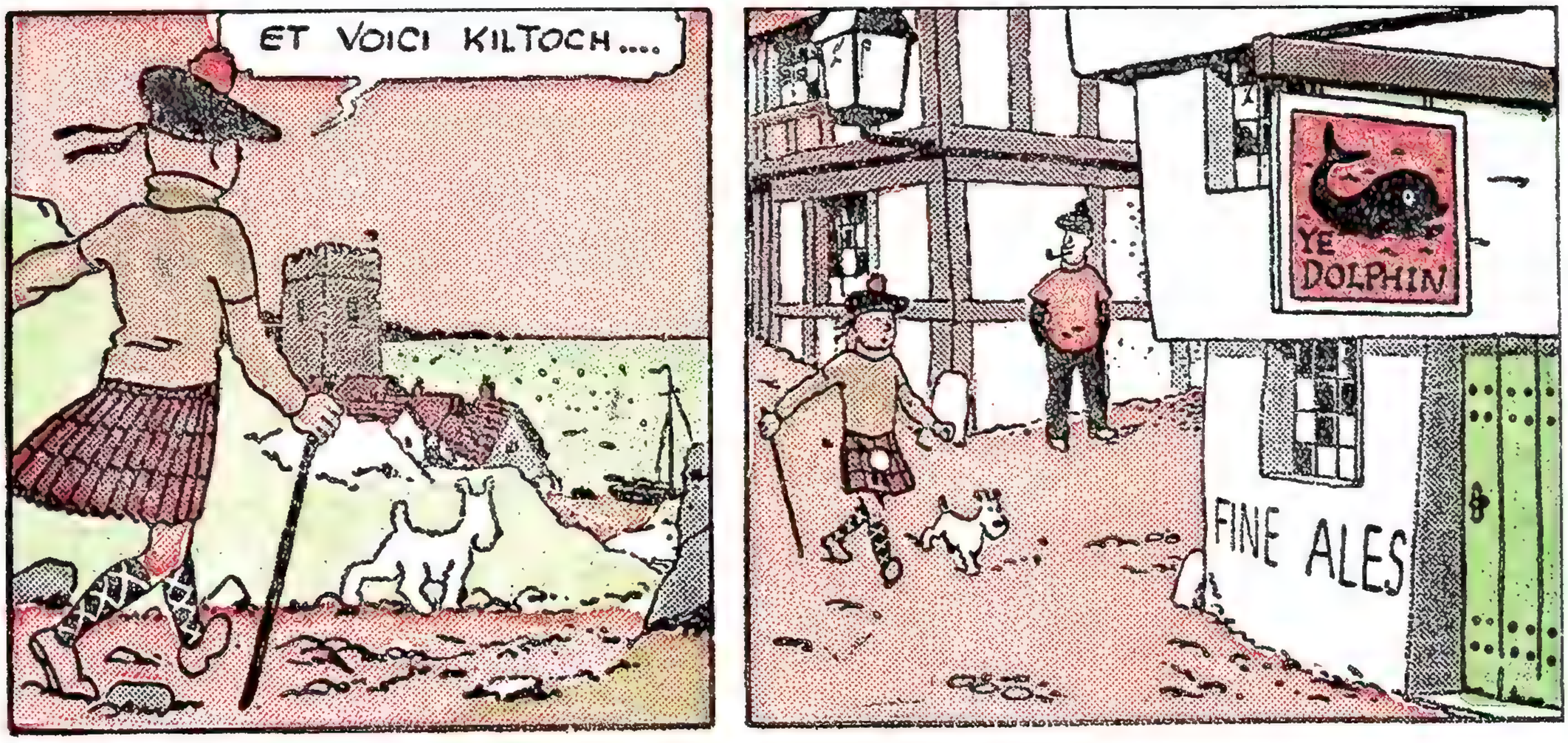
Après les tourments de l'épuration, dans la foulée du lancement du journal *Tintin*, Georges Remi crée en 1950 les Studios Hergé, qu'il établit en 1953 d'abord au 194 avenue Louise à Bruxelles, puis au 162, dans le quartier où il a déménagé récemment. Il engage plusieurs collaborateurs, pour l'administration afférente à l'édition de ses œuvres, mais aussi pour la documentation, la mise en couleur et le dessin. Cette équipe renforcée réalisera sous sa supervision une troisième version de *L'Île Noire*, dont la primeur, bien entendu, sera réservée au journal *Tintin*, qui la publie sous la forme d'un feuilleton en 1965. Elle sort en album en 1966.

La trame de l'aventure demeure : tout le reste change. Décors, costumes, automobiles, avions, armes et trains ont été remis au goût du jour, notamment suite à un voyage de documentation de son précieux collaborateur Bob De Moor dans une Écosse où Hergé en personne n'a jamais mis les pieds. En 1936, il avait brièvement visité l'Angleterre, mais s'était cantonné à Londres et à la côte sud : une démonstration parfaite de la puissance de son imagination.

L'artiste-entrepreneur et ses troupes des Studios Hergé, en 1955 : le dessinateur solitaire du *Petit Vingtième* devient un chef d'équipe exigeant, sachant choisir ses collaborateurs et fusionner leurs talents avec le sien.

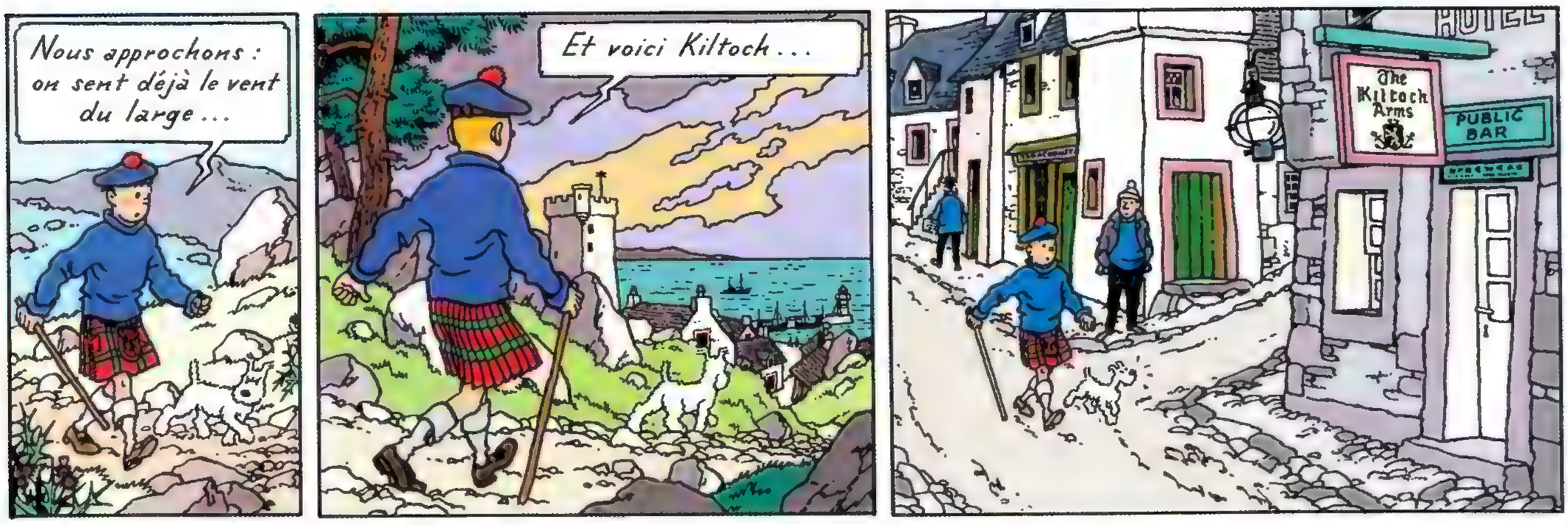
Des capitales aux bas-de-casse, du noir et blanc à la couleur...

Hergé a peaufiné la communication avec son lecteur. Les bulles du début, en capitales dans le haut du cadre, passent en minuscules, plus lisibles, puis s'insèrent dans le dessin. Pour figurer la voix du téléviseur, le trait du phylactère est irrégulier.



1938 *L'Île Noire* passe en couleurs dans les dernières pages de la première édition de l'album, sous forme d'aplats verts et rouges. Hergé maîtrise déjà ses effets «cinématographiques»: Tintin, qui marche d'un pas décidé, semble faire irruption dans le cadre d'une caméra.

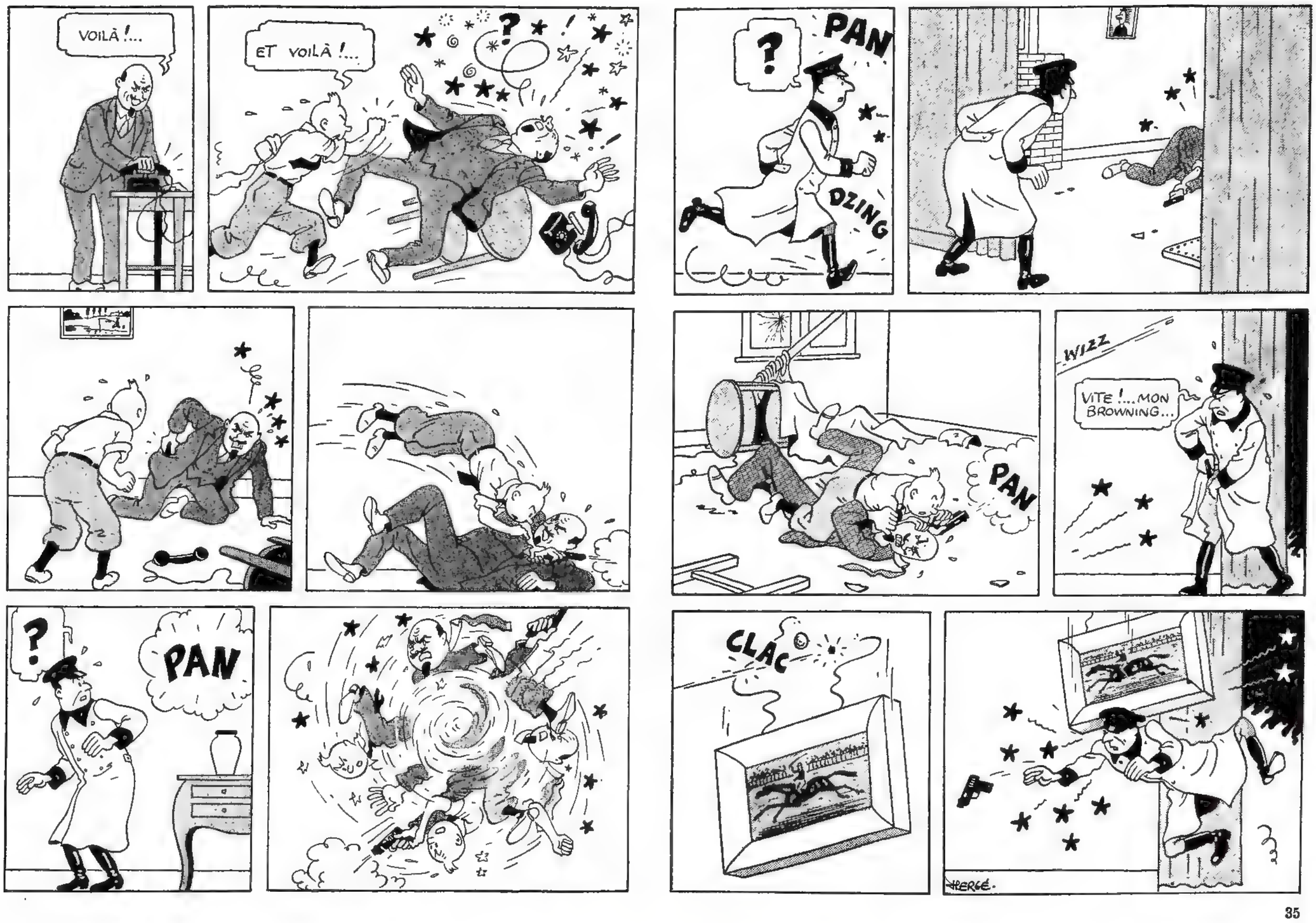
1943 Dans la deuxième édition, les dessins ont été reformatés: la case de Tintin en marche vers Kiltoch a été élargie pour la nouvelle mise en page. L'enseigne du pub est toujours rédigée en vieil anglais...ce qui n'a pas lieu d'être dans une Écosse où la fibre nationale est forte.



1966 L'édition de 1966 porte la marque du voyage documentaire effectué par Bob De Moor en Écosse: kilt, chaussettes, maisons du port... même les chardons ont subi une cure radicale de réalisme, au grand dam de certains tintinophiles. Mais Tintin n'est-il pas avant tout reporter?

Une évolution contestée par des tintinologues

Tintin, c'est l'action, c'est le mouvement, c'est la fraîcheur. La scène du combat avec Müller symbolise à elle seule tout le débat. Le décor – le salon en particulier – devient très léché, chargé, «authentique» vous aurait dit son auteur, Bob De Moor. L'histoire y perd-elle de son efficacité ? À vous de juger.



Première édition (1938)

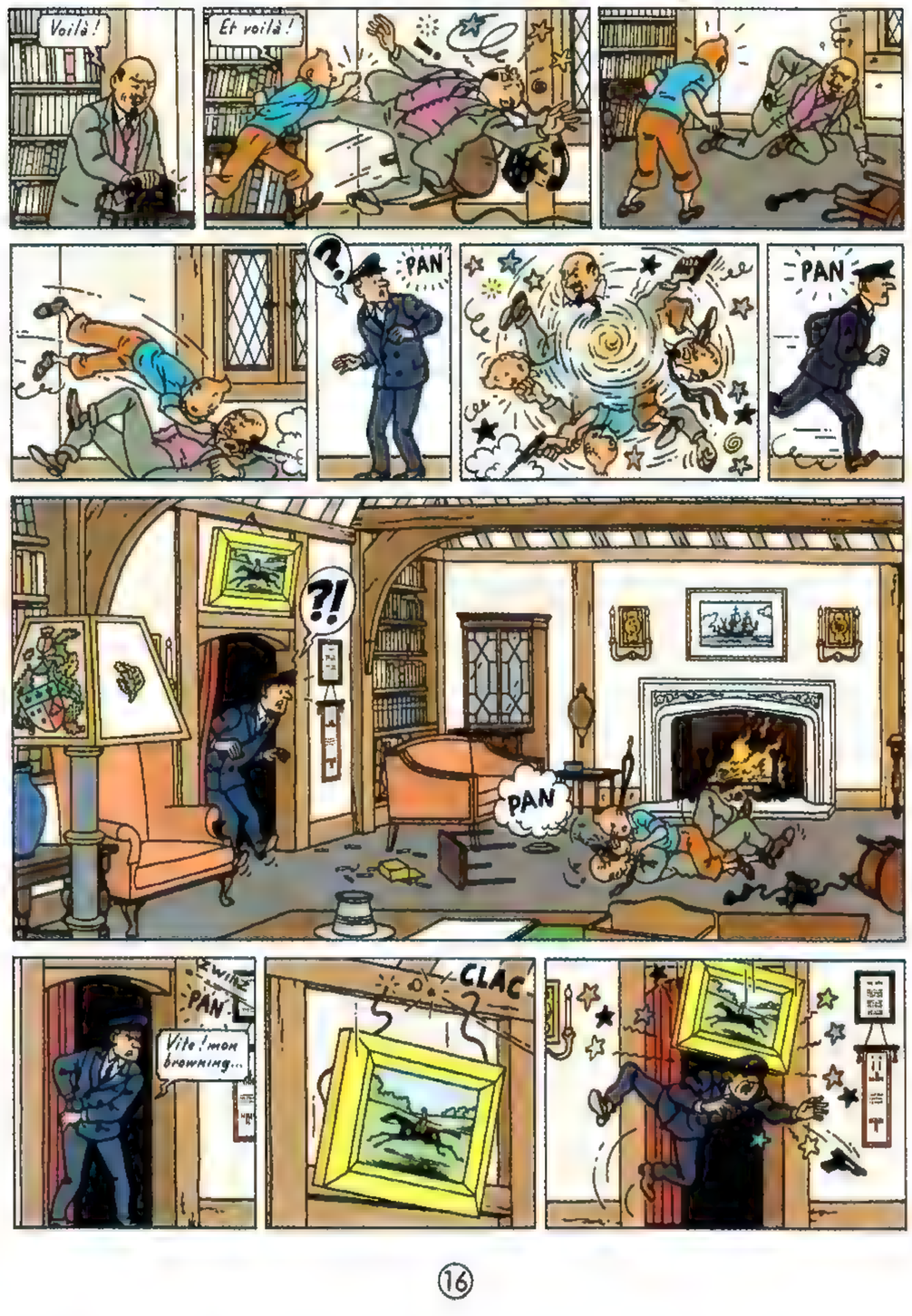
L'original en noir et blanc

Douze dessins sur deux pages, en noir et blanc. Lorsqu'il dessine la première édition de *L'Île Noire*, Hergé travaille encore seul, à son domicile. Le salon du docteur Müller est meublé de façon spartiate, presque suggéré. L'essentiel n'est pas dans le décor, mais dans l'action, soulignée par une profusion d'étoiles et de tourbillons. Hergé réutilise avec bonheur la spirale où tourbillonnent les poings et les pieds pour figurer l'ardeur de la bagarre.

Seconde édition (1943)

Moins de pages mais en couleurs

Douze dessins toujours, mais sur une unique page. Les cases ont changé de place, pas de contenu : le dessin au noir est le même. Cet ordonnancement nouveau augmente le caractère dynamique du récit. Quoique non Belge, Ivan s'approvisionne toujours en pistolets automatiques à la Fabrique nationale d'armes d'Herstal. Et à porter sa livrée de chauffeur de maître. Les aplats en couleur unie accentuent le caractère spartiate du salon du faux psychiatre.



Troisième édition (1966)

Décor réaliste et story-board

L'affreux docteur porte désormais un joli gilet rose et ourdit ses mauvais coups dans le salon cosy d'un cottage délicieusement anglais. Le scénario reste identique, mais le découpage est plus cinématographique que jamais ! Un vrai «story-board», avec les plans de coupe, qui montrent Ivan surpris par le coup de feu, courant dans un couloir, puis faisant irruption dans le salon, montré en plan panoramique. La balle de Müller vole presque au ralenti...

Les sources d'inspiration

EN HAUT
Le docteur Müller est une créature hybride, née dans l'esprit d'Hergé du croisement d'un médecin belge qui fabriquait des fausses coupures dans sa villa de Louvain gardée par un molosse et d'un agent nazi, Georg Bell.

EN BAS
Né dans les tranchées, *Le Crapouillot* se spécialise dans la publication d'enquêtes et la dénonciation de scandales. Hergé y a lu les méfaits d'un réseau de faux-monnayeurs nazis.

1/Nazis, faux talbins et exotique Écosse

Tintin se heurte à d'audacieux faux-monnayeurs dotés de puissants moyens, comme ceux qui hantent les années 1930 : il les traquera jusque dans leur mystérieux repaire des Highlands.

Les faux-monnayeurs sont au XX^e^ siècle naissant ce que les hackers sont à notre époque : des puissances de l'ombre, techniciennes et rusées, souvent mandatées par des États sans scrupule pour désorganiser l'économie de leurs ennemis, et dotés de puissants moyens et de complicités internationales.

Les ravages causés par l'inflation après la guerre de 1914, et notamment dans l'Allemagne de Weimar, ont frappé les esprits et inspiré bien des services secrets sur le potentiel militaire d'une érosion monétaire brutalement provoquée. Pour ruiner l'adversaire sans coup férir, il suffit, imaginent alors les barbouzes, de le noyer sous les fausses coupures. Deux faits divers nourrissent le scénario d'Hergé. Le premier est relaté en février 1934 dans un numéro du *Crapouillot*, magazine d'enquête dont il est fervent lecteur. Il conte les méfaits d'un certain Georg Bell, agent secret nazi qui avait produit avec deux complices géorgiens des faux billets russes pour renverser les Soviets.

Les faits remontent à 1925 : les nazis, en lutte pour le pouvoir, font quotidiennement le coup de poing avec les communistes allemands, leurs premiers ennemis, dûment appuyés par Moscou. L'opération de Bell bénéficie du soutien discret de personnalités de premier plan : Henri Deterding, patron de la compagnie pétrolière anglo-néerlandaise Shell et financier occulte du parti nazi, qui espère ainsi remettre la main sur les pétroles de Bakou nationalisés par les Soviétiques. Et Max Hoffmann, général allemand vainqueur de l'armée tsariste et anticommuniste virulent. Bell, qui joue les intermédiaires entre Deterding et le parti nazi, est chargé de la logistique. Un éditeur nazi de Francfort lui loue ses machines : plus d'un million de faux roubles assez médiocres y sont imprimés… et saisis peu après par la répression des fraudes berlinoise, alertée par une banque dans laquelle de faux billets avaient été déposés en garantie par ces faussaires bien naïfs.

Bell, qui a inspiré le personnage du docteur Müller de *L'Île Noire*, disparaît à Istanbul, avec une partie de la somme avancée par ses commanditaires, et connaît une fin aussi rocambolesque que tragique. Il est effet impliqué dans un complot nazi… contre Hitler en personne. En 1932, la SA, faction nazie commandée par Ernst Röhm, le charge de créer un service de renseignements. Les cadres de la turbulente milice brune s'inquiètent des reculs électoraux successifs de leur parti. Ils contestent la stratégie de conquête du pouvoir par les urnes officiellement défendue par Hitler et son rapprochement avec les grandes entreprises, et bouillent de prendre le pouvoir de suite par la force. Sept conjurés, issus des plus hauts niveaux de la SA, dont Bell, ourdissent un plan pour exécuter Hitler. L'un d'eux, Julius Uhl, est tiré au sort pour exécuter ce contrat… que la victoire électorale d'Hitler, en avril 1933, rend soudainement aussi caduc que gênant ! Entretemps, Bell, entré en conflit avec Röhm, et qui en sait long sur les mœurs homosexuelles et dissolues des chefs de la SA, déserte l'organisation et commence à informer une feuille d'opposition sociale-démocrate *Der Gerade Weg* («Le Droit Chemin»). Il échappe in extremis à la rafle de la SA dans la rédaction et gagne l'Autriche… où un commando nazi le retrouve et l'exécute froidement. Uhl est arrêté le 30 juin 1934

comme tout l'état-major de la SA au cours de la Nuit des longs couteaux et exécuté à Dachau le 2 juillet, après avoir avoué l'existence du complot à la Gestapo. Les nazis n'en ont pas fini avec la fausse monnaie : pendant la guerre, la SS rassemble au camp de concentration de Sachsenhausen un groupe de détenus particulièrement versés dans l'art délicat de la gravure sur cuivre, pour fabriquer des fausses livres sterling qui doivent être parachutées en Angleterre. Une existence comparativement tranquille est promise aux faussaires, qui impriment 150 millions de faux sterling parfaits, en coupures de 5, 10, 20 et 50 livres. Faute d'avions, seule une infime partie de cette monnaie de singe parvient dans les circuits britanniques. Comme souvent, Hergé retrace l'affaire Bell à sa façon. En effet, Müller/Bell n'est manifestement pas le chef du gang, conduit par l'affreux Wronzoff, dont le patronyme évoque plutôt l'Europe centrale, comme le prénom de son factotum, Ivan. Les faux talbins de *L'Île Noire* sont destinés à des correspondants dans toute l'Europe. Leur liste manuscrite découverte par Tintin montre des clients tchèques, autrichiens, allemands, de Potsdam (et non Postdam, la faute sera corrigée dans la dernière édition) ou français et évoque davantage une mafia qu'un réseau de services secrets. Hergé restitue l'actualité de son époque à sa manière, comme il avait utilisé la guerre des pétroles du Chaco pour *L'Oreille cassée*. Et comme il intégrera l'Anschluss au *Sceptre d'Ottokar*. Un autre fait divers l'a manifestement inspiré : l'arrestation par la police belge au début des années 1930 d'un médecin qui imprimait des faux billets chez lui à Louvain. Celle-ci avait été rendue difficile en raison du molosse qui rôdait dans son jardin.

Plusieurs apports au récit de *L'Île Noire* sont d'origine cinématographique. Hergé, qui avait adoré le cinéma étant enfant, ne trouve plus guère le temps d'y aller. Comme il le dit avec humour à son épouse, il fait son cinéma lui-même. Il se défend d'ailleurs d'avoir vu *King Kong*, mais comment ne pas voir en Ranko une résurgence du géant velu de l'Empire State Building ? Sortie en 1933, la bobine américaine connaît un immense succès, à l'influence duquel Hergé n'a pas su se soustraire. Le thème de l'énorme singe finalement «bon bougre», selon le mot d'Hergé, revient d'ailleurs dans *Tintin au Tibet*. Quant au monstre du Loch Ness, c'est en 1933 que l'animal fabuleux émerge pour entamer l'immense carrière que l'on sait.

Autre influence cinématographique majeure, *Les 39 Marches* d'Alfred Hitchcock présentent de nombreux éléments repris dans *L'Île Noire*. Le film n'est qu'une poursuite qui conduit ses héros dans une Écosse qui inspirera Hergé, avec ses auberges isolées, ses brumes, ses lochs, ses ponts de pierre à cintre roman. Il y puisera le gag des menottes qui relient les Dupont/d, mais aussi la mémorable traversée en trombe du wagon-restaurant, qui permet à Milou de s'emparer au vol d'un poulet rôti providentiel quoiqu'«un peu coriace». Le film comporte aussi une séquence de cachette derrière une chute d'eau : on la reverra dans le *Temple du Soleil*. Mais ça, c'est une autre histoire !

À GAUCHE
Comme le dira Hergé dans une interview, Ranko est finalement un «bon bougre», brebis égarée obéissant innocemment aux injonctions d'un mauvais maître. Milou se découvre bientôt des pouvoirs rédempteurs...

A DROITE
Hergé disait n'avoir jamais assisté à une projection de King Kong... Le succès phénoménal du film, *blockbuster* mondial, a diffusé partout l'image du gorille amoureux, et Ranko lui doit sans doute un peu de sa bonté.

Film d'action par excellence, qui conduit en Écosse un couple traqué par des espions, *Les 39 Marches* d'Alfred Hitchcock ont inspiré Hergé, qui y a puisé, entre autres, le gag des menottes liant bien involontairement les infortunés Dupondt.

2/Écosse rêvée, real Scotland

L'Écosse n'est pas aussi lointaine que le Congo ou l'Amérique, mais Hergé n'y a jamais mis les pieds. La charge exotique et romanesque est forte : ce décor rêvé fera l'objet d'importants enrichissements dans la version ultime.

Où en Ecosse se déroule la fin de cette étourdissante poursuite ? Tintin croise les aviateurs du gang en Belgique, échappe à leurs chefs dans le sud de l'Angleterre, emprunte un premier train le temps d'une bataille avec eux, les rattrape en wagon-stop pour sauter enfin dans un avion qui va s'écraser dans le brouillard, à 20 milles du port imaginaire de Kiltoch «dans le nord de l'Écosse». Nous voilà fixés. Assez vaguement, tant cette région, les Highlands, est immense et variée.

Pour un homme qui n'a connu l'Écosse qu'à travers une documentation, Hergé échappe finement aux poncifs : c'est bien un paysage typique des Highlands que découvre Tintin, avec ses murets de pierre à perte de vue. Concession au folklore local, Milou atterrit dans un bouquet de chardons, la fleur nationale, emblème du clan royal des Stuarts.

Georges Remi n'a jamais visité l'Écosse : les deux premières moutures de *L'Île Noire* sont le produit de son imagination et d'une documentation fort précise. Les paysages n'atteindront l'exactitude qu'en 1966, mais l'essentiel de l'Écosse figure déjà dans les deux premières exécutions. Ci-dessous, le phare et le port de Portpatrick, et la baie de le château de Lochranza

Hergé, qui affuble si volontiers les Dupondt de tenues «nationales» joyeusement caricaturales, tour à tour mandarins ou evzones, a épargné Tintin. Qui ne s'essaie pas à la cornemuse, pas plus qu'il ne lance de troncs ou ne dévore une portion de «haggis», cette panse de brebis «feurcie» abondamment moquée en France par le chansonnier Jacques Bodoin dans les années 1960.

Le premier kilt de Tintin, celui de 1937, apparaît dans les planches en trois couleurs. Contrainte technique oblige, il est rouge, tout simplement. Celui de 1965, plus réaliste, ressemble vaguement, rouge à carreaux verts, au tartan Fraser, un clan arrivé de France en 1066 avec les troupes de Guillaume le Conquérant. En bon Scotsman, Tintin arbore des bas de laine à motif écossais – du moins dans les deux premières éditions –, un bonnet à pompon, et bien entendu un «sporran», besace en peau de blaireau qui se porte devant le kilt pour cette excellente raison que ce vêtement aéré est cruellement dépourvu de poches.

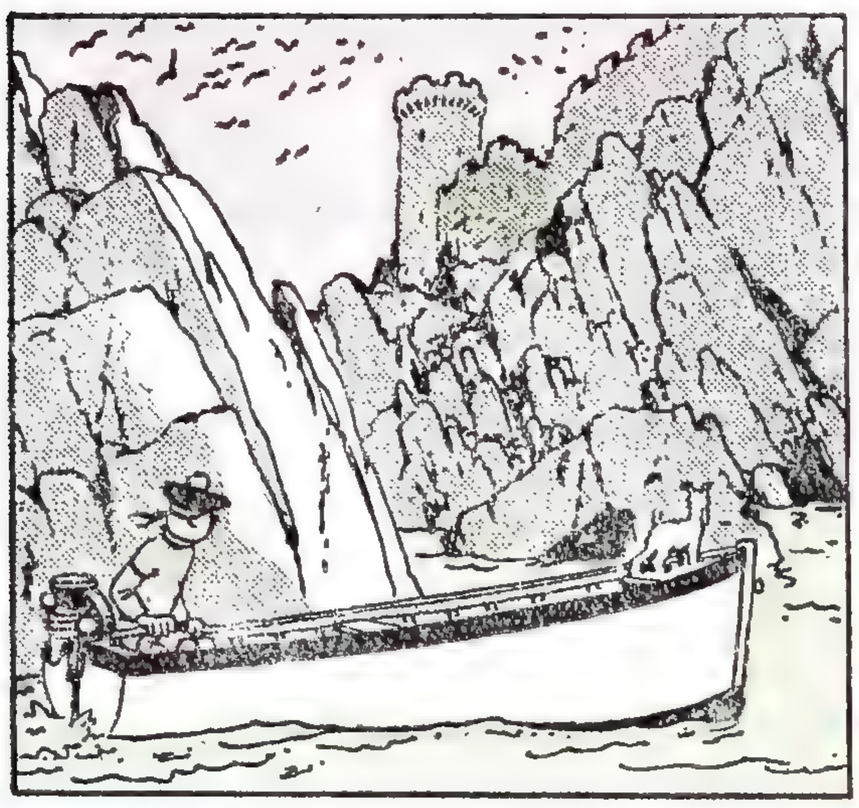
L'Écosse de la première *Île Noire* est simple, voire simpliste. En 1960, il lui est suggéré de procéder à une remise en conformité, notamment en vue d'une publication en Angleterre. Leur éditeur partenaire Methuen exerce une gentille pression sur Hergé, auquel il adresse une longue liste d'invraisemblances «flagrantes», selon lui, aux yeux d'un insulaire.

L'un des pivots des Studios, Bob De Moor, part donc le 22 octobre 1961 pour le Royaume-Uni avec un appareil photo et un ordre de mission très précis : se documenter sur la «malle» Douvres-Ostende, faire le plein d'images nouvelles, visiter les falaises de Douvres, passer à Londres et ses environs pour y observer routes, bornes, policiers, cottages, garde-chasses et autres camions de pompiers. En Écosse, De Moor visite l'île d'Arran, dont il croque et photographie les paysages, maisons, bistrots, ports de pêche et autres phares. Retour avenue Louise le 30 octobre : on s'affaire aux Studios Hergé ! Ces reconnaissances vont s'inscrire en force dans la dernière version de l'album : murets, profil des montagnes plus justes, fleurs de chardon, ruisseaux à truites, ambiances de pub à Kiltoch…

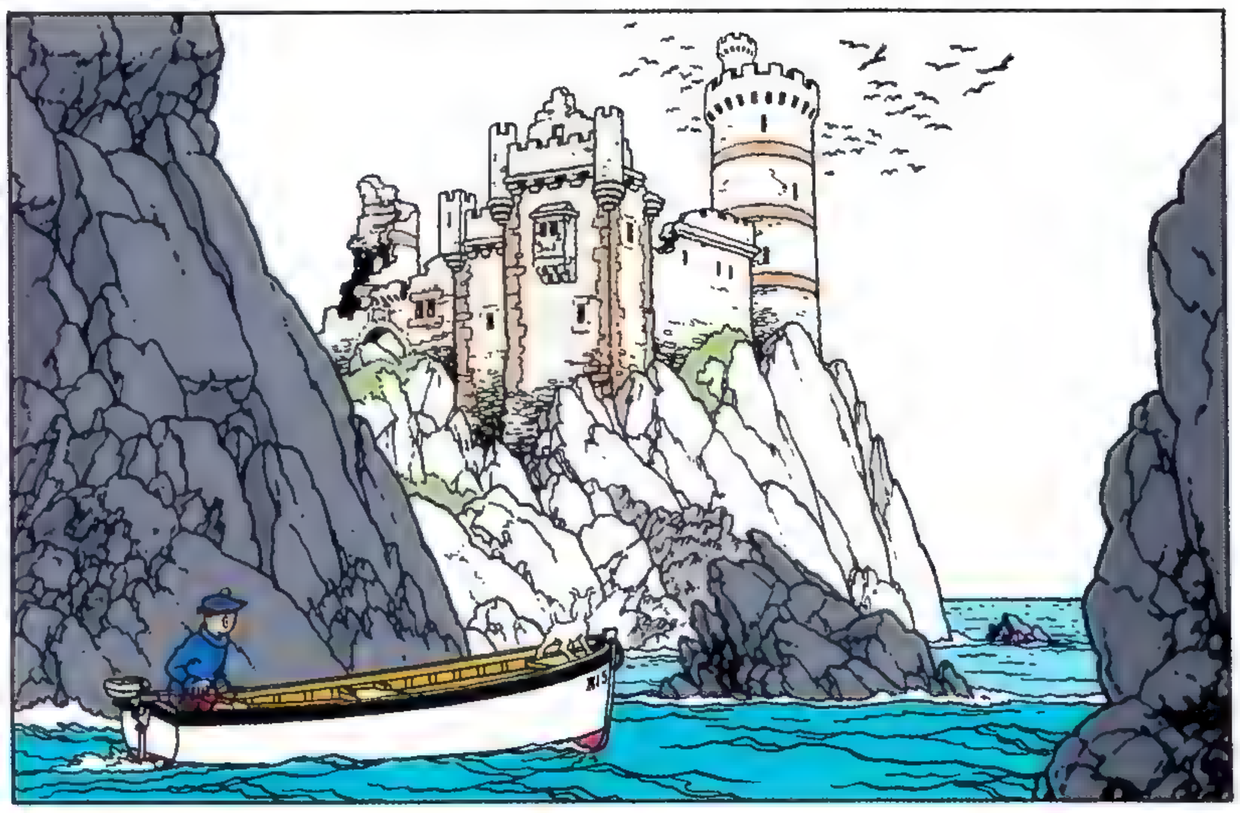
Quant à l'imaginaire castel de Ben More, l'antre des faux-monnayeurs, nombre d'observateurs lui ont trouvé des modèles locaux plus ou moins ressemblants. Rien de plus simple : l'Écosse regorge de châteaux en ruine et de maisons fortifiées. Privilégiant comme toujours son scénario à la vraisemblance, Hergé situe cet édifice puissant sur un îlot, ce qui, eu égard à la vocation militaire des places fortes, est parfaitement irréaliste. Les châteaux écossais occupent généralement les hauteurs, où se trouvaient déjà logiquement perchées les places fortes pictes. Ou au bord d'un loch ou d'un firth, pour y contrôler la circulation. Mais toujours pour défendre le territoire d'un clan.

Les deux premières éditions n'offrent pas de vue d'ensemble du château, sombre silhouette accrochée au loin sur son rocher. La version de 1966, et c'est une des différences notables avec les précédentes, entre davantage dans le détail, et en particulier sur l'appareillage en grosses pierres qui en arme les murs. Le château de Lochranza, sur l'île d'Arran, a souvent été cité comme le modèle du Ben More Castle. L'un des points forts éternels de Tintin n'est-il pas de faire travailler les imaginations ?

LES DEUX PREMIÈRES ÉDITIONS N'OFFRENT PAS DE VUE D'ENSEMBLE DU CHÂTEAU, SOMBRE SILHOUETTE ACCROCHÉE AU LOIN SUR SON ROCHER



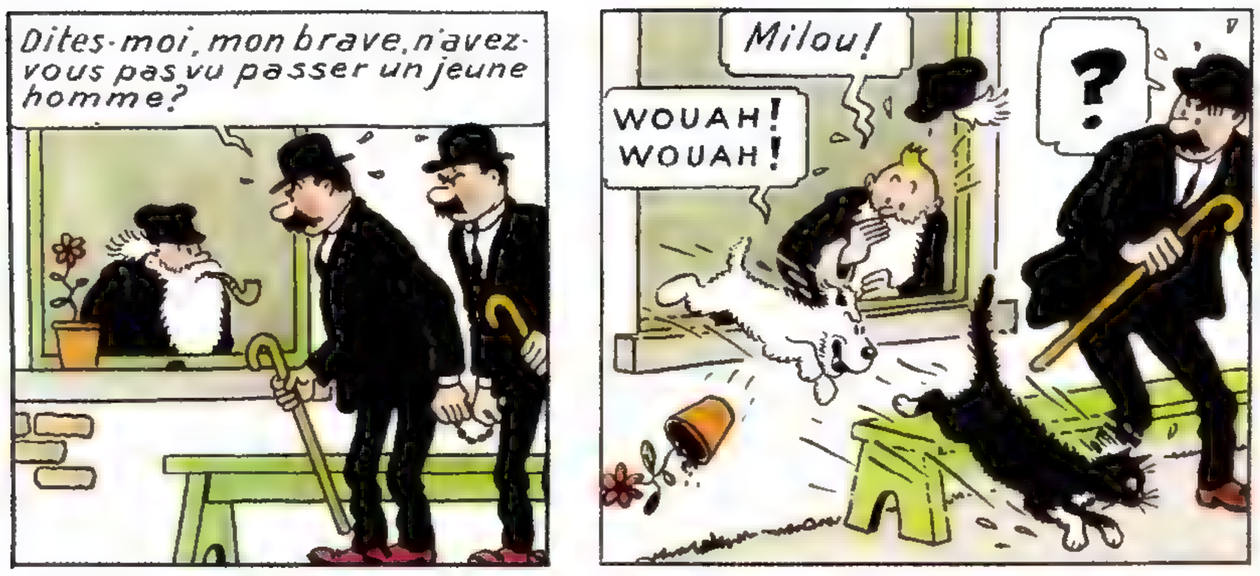
1936 Château sommaire au sommet d'un îlot. La bâtisse des premières éditions n'est que suggérée. Elle tient encore davantage de la tour génoise que du puissant castel.,



1966 . La présence d'un tel édifice sur cet îlot rocheux est relativement invraisemblable. Néanmoins, avec ses murs armés de grosses pierres d'angle, la tanière des malfaiteurs ressemble maintenant aux innombrables châteaux forts des Highlands.

3/Hergé fait son cinéma

La lecture de *L'Île Noire* confirme ce qui caractérise les aventures de Tintin depuis leurs débuts : Hergé privilégie systématiquement l'action et le mouvement à la vraisemblance. Bien avant Spielberg, le réalisateur Georges Remi a créé sur papier un cinéma qui file toujours bon train.



Tout pour l'action, au diable la vraisemblance ! D'où peut bien sortir ce parfait accoutrement de vieillard derrière lequel se cache Tintin, comme par miracle ? Pour rythmer son récit, Hergé ne recule devant aucun sacrifice !

Pas besoin d'être Sherlock Holmes ou Hercule Poirot pour détecter dans *L'Île Noire* une cohorte d'invraisemblances, ce qui peut, de prime abord, sembler paradoxal dans un ouvrage à coloration aussi résolument réaliste. Quelques exemples ?

Dans ce train où Tintin dort tranquillement en imper, allongé sur sa poche droite, les malfaiteurs parviennent à glisser une matraque qui servira à Wronzoff pour l'accuser d'être son agresseur. Sans réveiller ni Tintin, ni Milou. Comment y croire ? Aucune importance ! Tintin est déjà aux prises avec une nouvelle péripétie. Peu après, poursuivi par les Dupondt, il se déguise en une fraction de seconde en petit vieux à sa fenêtre, affublé d'une fausse barbe blanche sortie de nulle part. Quant à la livraison de fausse monnaie par avion, système clé du trafic, il n'a pas de vraisemblance technique. Comment, en effet, décoller de l'île Noire sur une plage à marée basse sans éveiller les soupçons à Kiltoch, si proche que l'on y entend Ranko tambouriner virilement son simiesque poitrail ? Comment parcourir sans ravitaillement ni escale des distances parfaitement incompatibles avec les rayons d'action des avions des albums, chargés qui plus est de lourds sacs de faux billets ?

Ces invraisemblances, dont on pourrait, en triste pinailleur, prolonger la liste à l'envi, ne sont pas corrigées au fil des versions. Et pour cause : ce qui compte, pour Hergé, c'est avant tout la dynamique de son récit. Et de finir sa double page hebdomadaire sur un suspense qui tienne ses lecteurs en haleine. L'histoire sert de liant entre la succession de gags et de cabrioles.

PAGE DE DROITE
Pour bien faire comprendre les reptations de Tintin dans la galerie secrète, Hergé invente des vues qui paraissent tirées de manuels de Sciences naturelles pour illustrer la vie des termites dans leurs nids.

Bien avant Indiana Jones, Hergé a ainsi inventé avec Tintin le héros parfaitement inoxydable, toujours vaillant, toujours en mouvement.

Dans la longue interview donnée à Radio Bruxelles en 1942, reproduite par Benoît Peeters dans son excellent ouvrage *Hergé, fils de Tintin*, Georges Remi explique sa méthode : «Je prends habituellement un thème général, un canevas sur lequel je brode une histoire [...], je jette les idées à la suite, comme elles me viennent. J'accumule les trouvailles, les gags, au fur et à mesure qu'ils me viennent à l'esprit. Tout cela est naturellement pensé en dessins et remanié très souvent, jusqu'au résultat qui me semble le meilleur.

»Qu'il s'agisse d'avions, d'autos, de navires, de costumes, d'animaux, de machines, que sais-je encore, je tiens à ce que tout ce que j'appellerai "accessoires et décors" soit le plus exact possible. J'aime qu'un avion puisse voler, qu'un train puisse rouler, qu'un navire puisse naviguer. Et l'histoire, en effet, se déroule sur un plan réel. Bien sûr, le lecteur sait bien qu'il s'agit d'une fiction, mais le plan sur lequel se meuvent ces personnages d'encre et de papier est celui de la réalité solide et non pas celui de l'irréalité, comme c'est le cas, par exemple, pour les dessins animés. D'où la nécessité absolue, ajoute Hergé, d'une documentation abondante.

»Je considère mes histoires comme des films. Donc pas de narration. Pas de description. Toute l'importance, je la donne à l'image, mais il s'agit naturellement de films sonores et parlants 100 % : les dialogues sortent graphiquement de la bouche des personnages». Les indications du récit, comme «Pendant ce temps...», sont réduites au minimum, dans une belle écriture anglaise. «Je vois davantage mes histoires en images qu'en texte. Le texte n'est là au fond que pour

EN RÉALISATEUR AVISÉ, HERGÉ MAÎTRISE L'ENCHAÎNEMENT DES CADRAGES : CHAMPS ET CONTRECHAMPS, PLANS SERRÉS, PLANS LARGES

MILOU AURAIT-IL DÉCOUVERT QUELQUE CHOSE ?....

MILOU ! TU ES UN AS !... NOUS SOMMES SAUVÉS !

TIENS ?.... LA CREVASSE SE PROLONGE ....

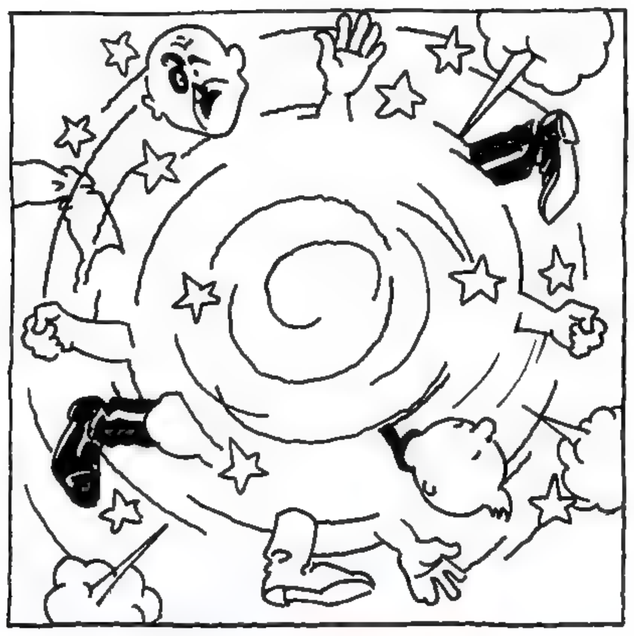
OÙ CELA VA-T-IL NOUS MENER ?...

OH !? ..... DE LA LUMIERE !

?

OUI ..CELUI CI N'EST PAS MAL...

HERGÉ



Géniale spirale...
Des *Soviets* au *Congo*, elle est une astuce graphique chère au père de Tintin. On admirera le pied du reporter dans l'œil de l'affreux Müller...

expliquer les choses qu'on ne peut pas exprimer autrement», précisera-t-il en 1962 à Radio Canada.
Pour construire ses films sur papier, Hergé a inventé tout un langage, de plus en plus élaboré, de plus en plus efficace. Il excelle à suggérer le mouvement ou le choc, à coups de myriades d'étoiles colorées ou de petits tourbillons qui semblent directement inspirés des volutes que crée un véhicule dans la poussière ou des vortex qui apparaissent aux ailerons des avions et des voitures de course. En réalisateur avisé, Hergé maîtrise l'enchaînement des cadrages : champs et contrechamps, plans serrés, plans larges. Parfois, ses dessins ressemblent à des «arrêts sur image», les personnages figés comme dans une photographie prise à une vitesse d'obturation excessive. A-t-il connu les travaux d'étude photographique du mouvement d'Eadweard Muybridge, qui démontra à la fin du XIX^e^ siècle qu'un cheval au galop n'avait jamais les quatre pieds en l'air, contrairement à la représentation graphique qu'on en avait toujours fait jusqu'alors.
Pour rendre le caractère furieux de la bagarre qui oppose Tintin à Müller, Hergé reprend la spirale qu'il a créée dans les *Soviets* et réutilisée au Congo. Plus tard, dans *Le Secret de La Licorne*, il dessinera l'exaltation du capitaine Haddock racontant les combats au sabre de son chevalier d'ancêtre comme les vues de Muybridge ou les chronophotographies d'Étienne-Jules Marey.

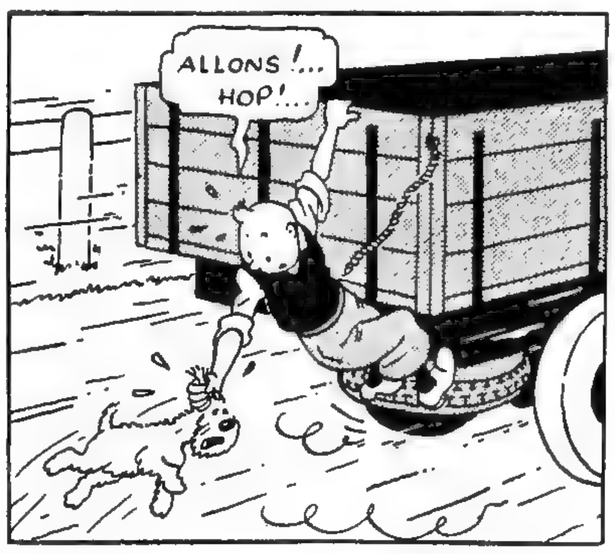
Hergé utilise aussi les astuces graphiques, comme les éléments sortant du cadre du dessin, une patte de Milou, par exemple. Il recourt volontiers aux perspectives en contre-plongée, ou invente des conventions, comme lorsque Tintin apparaît en coupe dans la faille qui relie la mer à l'atelier des faux-monnayeurs, tels une termite dans le réseau de galeries d'un terrarium vitré ! À la lecture, l'invraisemblance, totalement efficace, passe comme une lettre à la poste !

Les propos aussi sont mis en scène

Les trois versions de *L'Île Noire* constituent une démonstration très parlante de l'évolution des phylactères. Massifs, relégués en haut du cadre et rédigés en capitales dans la première version, ils passent en bas-de-casse dès 1943, puis adoptent dans la version de 1965 le tracé qui s'imposera dans tous les albums. Généralement rectangulaire, avec des coins cassés, le phylactère s'insère dans le dessin, comme si les propos qu'il véhicule venaient se superposer à l'image. Tous blancs à l'origine, ils adoptent des formes et des couleurs adaptées aux propos et onomatopées qu'ils colportent.
Les cris de douleur des bandits électrocutés en se libérant de leur arbre apparaissent ainsi sur fond orange, dans un phylactère qui semble lancer des étincelles. Les propos lancés d'une voix forte apparaissent dans une bulle ronde, aux bords irréguliers. Lorsque Milou convertit d'un coup de dent une paisible chèvre en un animal déchaîné pour sauver Tintin, sa morsure est signalée par des étoiles dans la première version. Qui se transforment en un «Hagnn» hargneux dans un phylactère jaune. L'étourdissement de la chèvre, sonnée par le poteau de sa clôture, est initialement marqué par des étoiles et un tourbillon, puis par un tourbillon... de cloches. Le cinéma selon Hergé est parfaitement au point.

Une violence codifiée

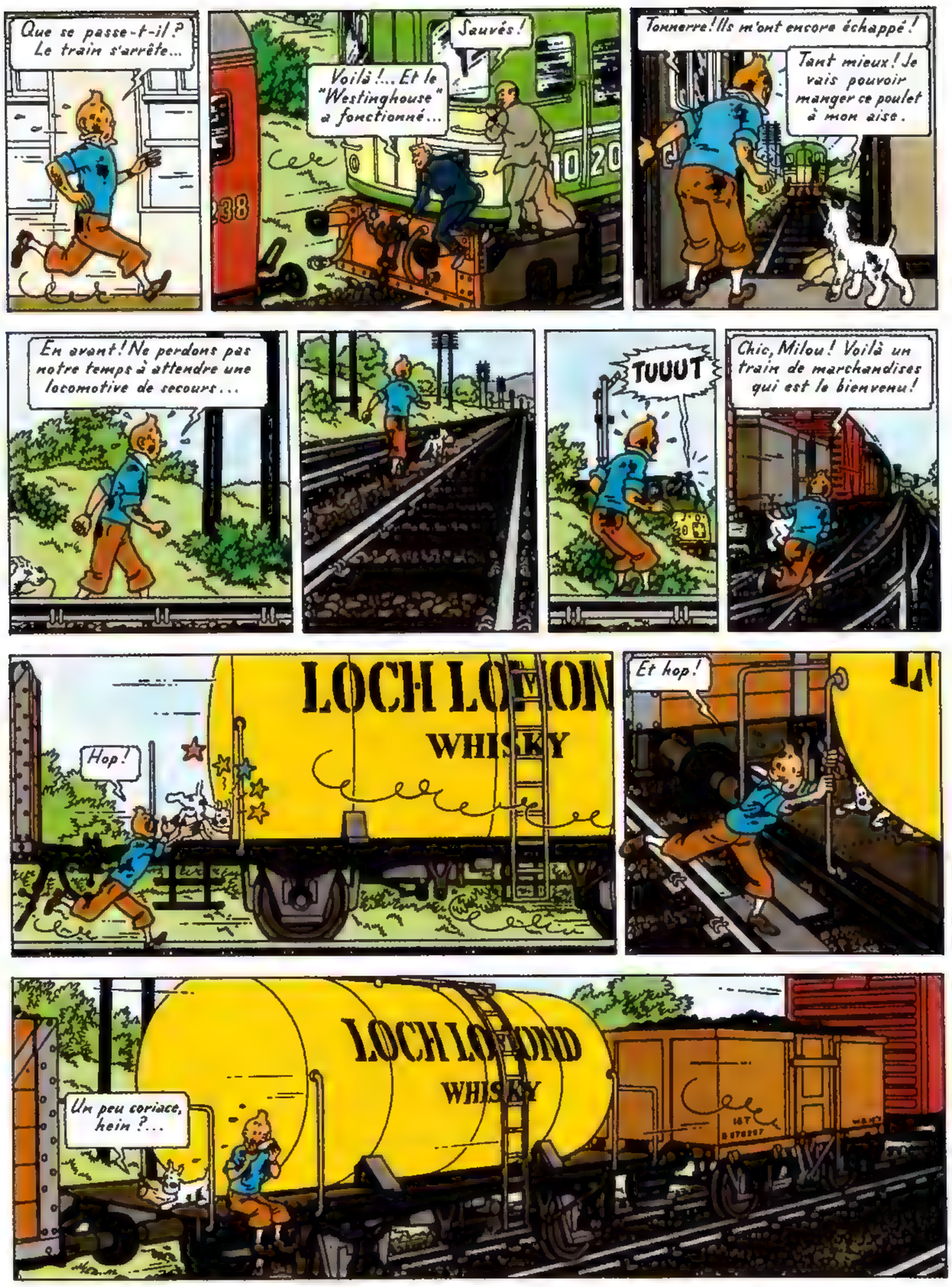
À mesure qu'Hergé progresse dans son œuvre, la violence qui émaille les aventures de Tintin s'adoucit. Les yeux au beurre noir, monnaie courante chez les *Soviets*, se font rares. Comme les chutes les plus vertigineuses, les plus rudes torgnoles laissent à peine de traces, tout au plus quelques croix de sparadrap. «Ce sont des coups de poing désamorcés, qui ne font pas mal», expliquera Hergé à Radio Canada en 1962. La mort, les rares fois où elle est de la partie, est symbolisée.
Dans *L'Île Noire*, cet adoucissement est très perceptible. Dans la première version, Ivan assomme Tintin avec une clé plate en métal assez énorme pour lui fendre le crâne. Dans les versions suivantes, Ivan joue cette fois de la matraque souple, moins contondante.



La séquence où Ivan le Terrible ouvre le feu sur Tintin au pistolet-mitrailleur disparaît. De même, le rapport de Tintin avec son chien se fait plus doux, plus complice. Dans la première version de *L'Île Noire*, c'est par les oreilles qu'il embarque un Milou grimaçant dans la benne d'un camion... dont il le jette ensuite. Dans la version de 1965... il fait du stop avec son chien ! Quant à la violence du sentiment de surprise, elle s'exprime par un florilège de ce que l'on appellerait aujourd'hui des «émoticônes». Hergé a toujours été en avance sur son temps !

4/Le triomphe de la précision

Entre la première et la dernière version de *L'Île Noire*, près de 30 ans se sont écoulés. Une éternité, à une époque où la technologie évolue très vite. Visite des coulisses de la modernité selon Hergé.


Que se passe-t-il ? Le train s'arrête...
Voilà !... Et le "Westinghouse" a fonctionné...
Sauvés !
Tonnerre ! Ils m'ont encore échappé !
Tant mieux ! Je vais pouvoir manger ce poulet à mon aise.
En avant ! Ne perdons pas notre temps à attendre une locomotive de secours...
TUUUT
Chic, Milou ! Voilà un train de marchandises qui est le bienvenu !
LOCH LOMON
WHISKY
Hop !
Et hop !
LOCH LOMOND
WHISKY
Un peu coriace, hein ?...

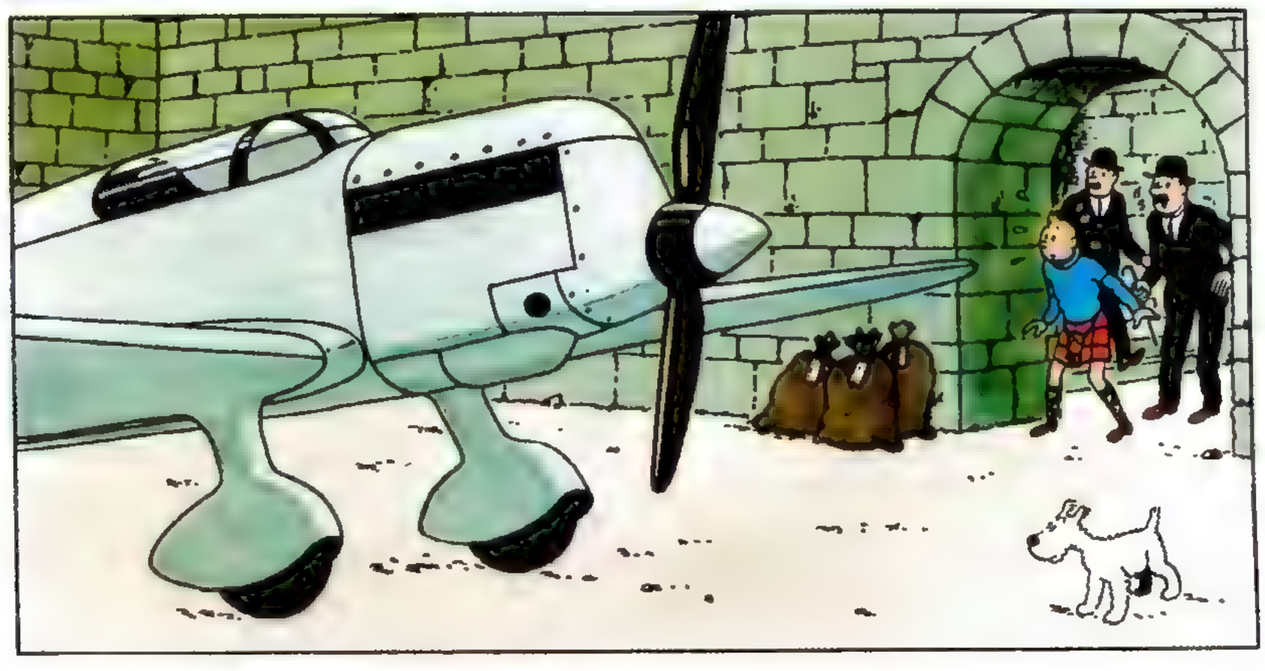
La planche du voyage en chemin de fer de l'édition de 1966 est l'œuvre, admirable de réalisme, de Michel Desmarets. Suspensions et attelages sont figurés avec une précision parfaite. Le «Loch Lomond» a remplacé le «Johnnie Walker» d'origine.

Pour des raisons professionnelles et par goût personnel, Hergé a manifesté toute sa vie un intérêt prononcé pour la technique. Il l'exprime, entre autres, dans la création de chromos didactiques pour la série «Voir et Savoir», merveilleuse leçon de choses dessinée. Ou dans son goût pour l'automobile, pour laquelle, espiègle, il confesse «un faible qui n'est pas fort». Cette compétence technique éclate dans *L'Île Noire*. Lorsque les bandits détachent la locomotive des wagons pour semer Tintin, Ivan lâche un mystérieux compliment au «Westinghouse», le système à air comprimé qui déclenche automatiquement le freinage en cas de rupture d'attelage. Système moderne qui fera naturellement défaut au wagon saboté du *Temple du Soleil*...

Les aspects techniques sont l'affaire des spécialistes

L'avion des faux-monnayeurs qu'Hergé choisit en 1937 est un Heinkel 70. Le nec plus ultra de la technologie d'une Allemagne punie d'aéronautique militaire par le traité de Versailles, et qui excelle dans l'art de produire sournoisement des avions civils utilisables au combat. Théoriquement voué au transport, le Heinkel 70, lancé en 1932, sera engagé en Espagne avec la légion Condor, le corps expéditionnaire nazi envoyé au secours de Franco. Cet appareil battra de nombreux records de distance et de vitesse, grâce à un profil d'aile novateur qui resservira... aux bombardiers Heinkel de la Luftwaffe. L'avion qu'emprunte Tintin pour poursuivre les bandits a été adapté par Hergé à sa convenance. Il est inspiré d'un Howard DGA-5 monoplace, conçu en 1932 en modèle unique pour les compétitions de vitesse : avec 338 km/h en pointe, pas étonnant que son pilote proclame qu'il aura tôt fait de rejoindre le Dewoitine D 21 des gangsters, qui plafonnait à 270 km/h.

Quand il modernise *L'Île Noire*, Hergé délègue les aspects techniques à de véritables spécialistes. En



Quasi contemporain de la première édition de *L'Île Noire*, le Heinkel 70 a servi de modèle aux avions des faux-monnayeurs. Hergé, qui travaillait alors seul, se constituait des chemises de documentation principalement composées de coupures de presse.

FAN D'AÉRONAUTIQUE, LELOUP VA REDESSINER ADMIRABLEMENT TOUS LES APPAREILS DU NOUVEL ALBUM, AVEC UNE SAISISSANTE MAÎTRISE DES ATTITUDES EN VOL

Maestria dans la voltige aérienne, maestria dans le dessin ! Roger Leloup a réalisé les nombreuses séquences mettant en scène des avions dans *L'Île Noire*. Comme en témoignent les premières éditions, Hergé lui-même maîtrisait également fort bien la question.

février 1954, il avait engagé un trio de talents : Jacques Martin, collaborateur extérieur français avec qui il travaille depuis longtemps pour «Voir et Savoir», mais aussi ses deux jeunes adjoints, Michel Demarets et Roger Leloup. Fan d'aéronautique, Leloup va redessiner admirablement tous les appareils du nouvel album, avec une saisissante maîtrise des attitudes en vol, particulièrement celles du De Havilland Tiger Moth réquisitionné par les Dupondt, conçu en 1930 pour… la formation des pilotes de la Royal Air Force.

C'est un autre appareil d'entraînement de la RAF, le Percival Prentice, qui sert d'engin de livraison aux faux-monnayeurs dans la version de 1965. Un choix en retrait du Heinkel 70 en termes de vraisemblance, car l'autonomie du Prentice est limitée à 600 km ! Les bandits s'envolent cette fois avec le plus banal des avions de tourisme, un Cessna 150 ! Tintin les poursuit à bord d'un De Havilland Chipmunk, né en 1946, autre avion-école de la RAF, qui surclasse le petit Cessna de 20 km/h seulement en vitesse de pointe !
Les voitures de la nouvelle *Île Noire* sont, elles, l'œuvre de Michel Demarets, qui signe notamment la magnifique Jaguar Mark X des bandits, qui remplace la Humber Pullman de la version d'origine. Ainsi que la Ford Zephyr qui succède à l'improbable taxi Austin de la première édition, qui avait fait l'objet d'une critique de l'éditeur anglais de Tintin : ces taxis étaient strictement londoniens. De même, c'est Michel Desmarets qui dessinera la nouvelle machine à imprimer des faux-monnayeurs.
Hergé l'a souligné à plusieurs reprises, son œuvre repose sur l'existence d'une documentation particulièrement minutieuse. Au début, c'est lui-même qui organise des chemises où il range ses documents. Ensuite, c'est à son père, Alexis Remi, alors retraité, qu'il confiera ce classement. Celui-ci s'en chargera tous les après-midi, avec une méthode qu'il a apprise de la société de confection de vêtements Van Roye-Waucquez au sein de laquelle il a travaillé toute sa vie. Il découpe notamment des images dans *National Geographic* et dans d'autres revues.

Tintin polyglotte

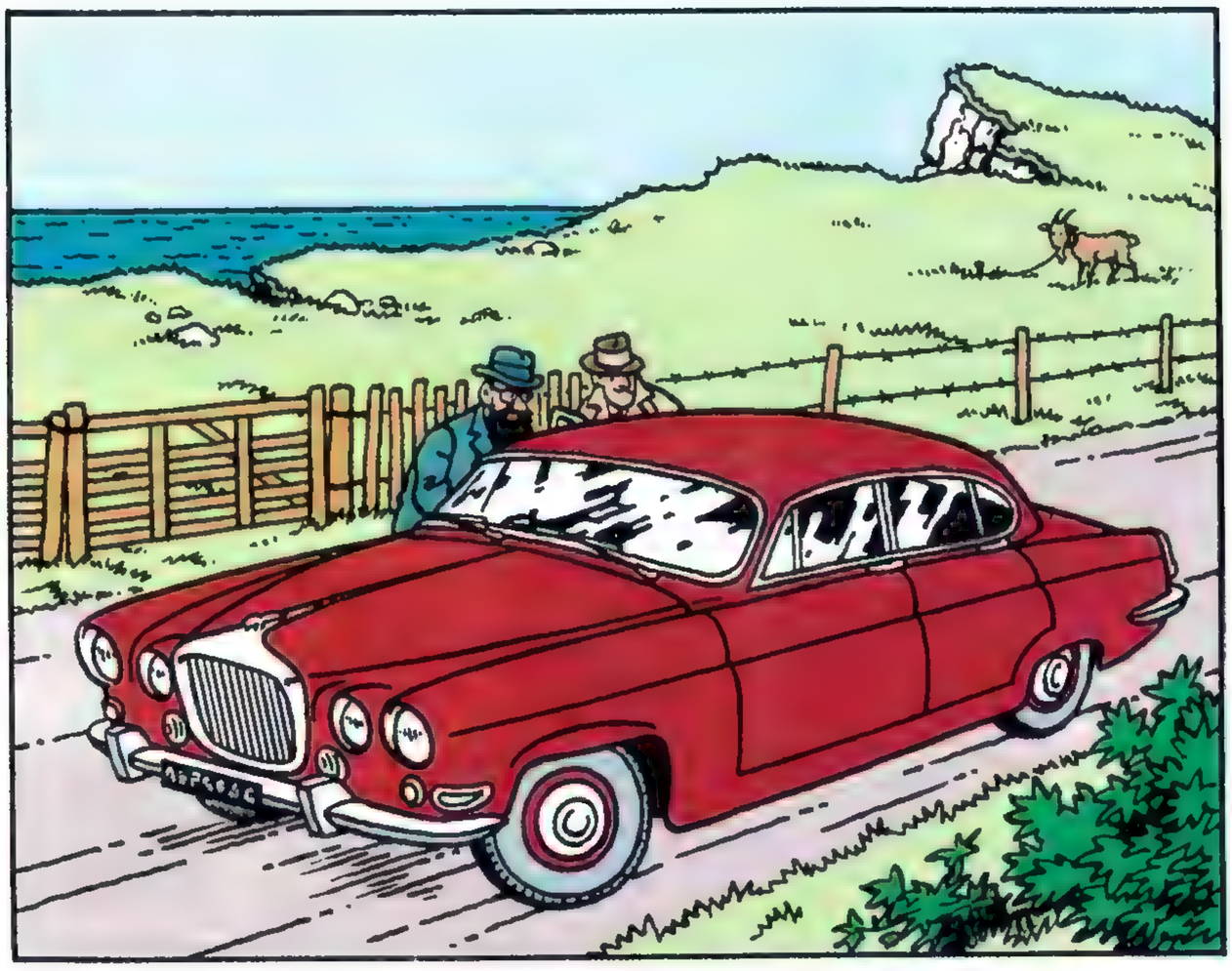
Dans un album qui se passe essentiellement au Royaume-Uni, Tintin ne prononce en tout et pour tout que deux mots d'anglais : «Stop, please !» En réalité, comme la plupart de ses interlocuteurs, Tintin est essentiellement francophone. Au lecteur d'imaginer qu'il parle russe avec les Soviets et anglais avec les insulaires. Notons que les Russes ont parfois un étrange accent lorsqu'ils parlent des petits «bourjoui». Un registre qu'Hergé abandonnera très vite. Alors que les Anglais d'*Astérix chez les Bretons* imaginés par René Goscinny boivent des «nuages de lait» dans leur «chaude eau, n'est-il pas», les Anglais et les Écossais d'Hergé parlent, quant à eux, français comme vous et moi. Ce qui n'empêche pas l'auteur d'utiliser le vieil anglais pour les enseignes des tavernes de l'île Noire : «Ye Dolphin». Les peuplades et nations inventées par Hergé – Bordures, Syldaves et autres tribus amazoniennes – parlent un sabir souvent inspiré du patois bruxellois, le brusseleer, que Georges Remi parlait couramment. La dimension internationale apparaît très vite dans l'œuvre d'Hergé. Ainsi, les références belges présentes dans l'édition de 1937 de *L'Île Noire* disparaissent dès 1943. Tintin est déjà une star internationale !

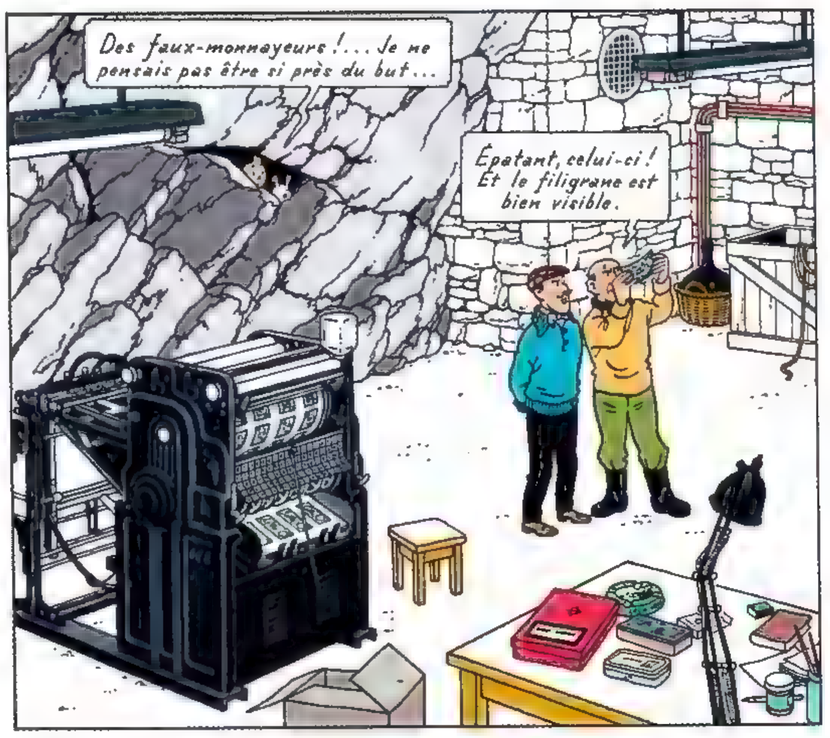
Le fils de Michel Demarets, René, aujourd'hui graphiste lui aussi, se souvient : «Le Studio avait une documentation complète, composée de bouquins pour tout ce qui concernait la géographie, les peuplades, l'ethnologie. Et des documents sur des feuilles A4 sur toutes sortes de sujets. Je me souviens avoir vu mon père avec des documents sur les voitures, parfaitement classés. Ado, j'ai travaillé un été aux Studios Hergé, et j'étais chargé de faire des reproductions de planches avec une caméra prévue à cet effet. Dans la pièce où se trouvait cette caméra, il y avait aussi des armoires avec la documentation.»

Le souci du détail est permanent

René Demarets se souvient que la documentation avait été confiée à Roger Ferrari, l'époux de France Ferrari, coloriste engagée par Hergé avec Fanny Vlamynck, sa future seconde épouse. «Rien n'était dessiné par hasard. La première scène des *Picaros*, par exemple, celle ou Tintin traverse le Brabant wallon à moto, a été redessinée en paysage d'hiver, pour être conforme avec la saison du carnaval en Amérique du Sud, ce qui n'était pas le cas du premier jet du dessin. Dans le studio régnait une joyeuse ambiance. Dans l'entrée, il y avait une vitrine où se trouvaient de nombreux objets, et notamment une maquette de la fusée d'*Objectif Lune*. Hergé l'avait fait construire pour s'assurer d'une cohérence parfaite entre les dessins aux différents étages de la fusée, dans toutes ses positions possibles. J'ai encore chez moi une photo de mon père portant Roger Leloup sur l'épaule avenue Louise. Elle a servi à dessiner Tintin portant Tournesol évanoui dans l'antre sous le volcan en éruption de *Vol 714 pour Sydney*.» Depuis les années 1940, en effet, Hergé mime ou fait mimer les attitudes de ses personnages pour mieux les dessiner.

Le souci de la modernité s'applique au moindre détail : la caméra à trépied et l'appareil photo à viseur externe qui gisent sur le quai de Kiltoch, abandonnés par les journalistes terrorisés par l'apparition de Ranko, deviennent en 1965 une caméra d'épaule moderne et un appareil photo à visée par prisme. Même traitement pour le poste de radio avec lequel Tintin prévient la police.



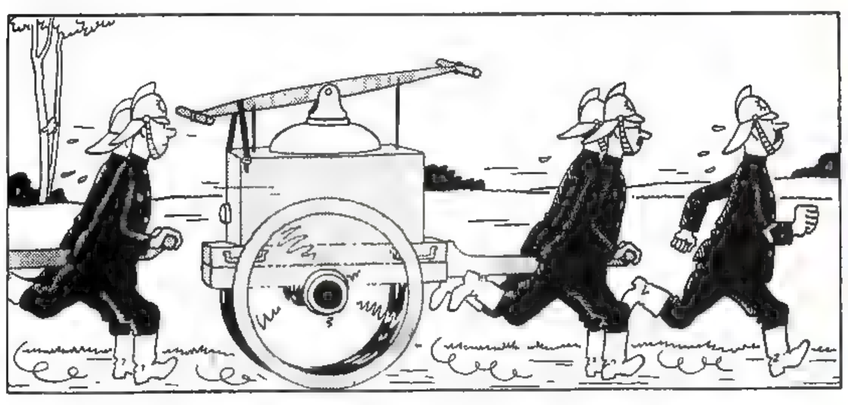


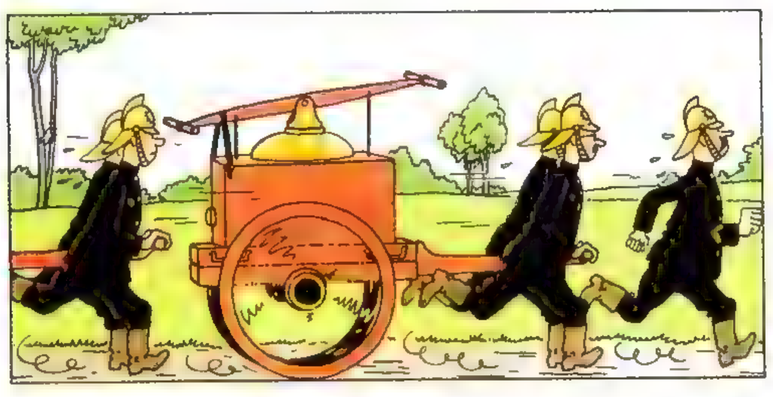
CI-DESSUS
La confidentielle Humber des premières éditions a été remplacée avantageusement par une Jaguar Mark X, élégante berline tout aussi anglaise, mais dont la notoriété avait franchi le Channel !

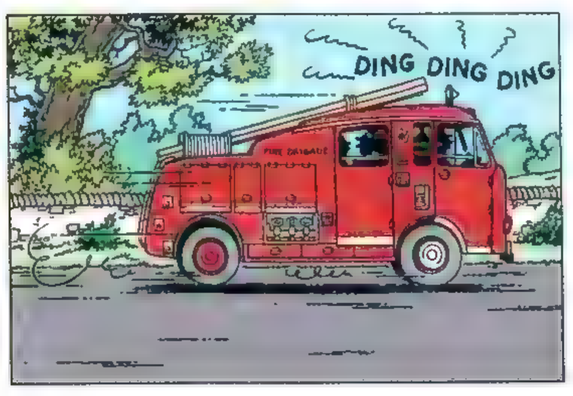
CI-CONTRE
Souci du moindre détail. La machine à imprimer utilisée par la bande, et dessinée par Desmarets en 1966, est du dernier cri. Comme l'était celle tracée par Hergé dans les premières éditions.

Mais les machines les mieux huilées sont parfois sujettes à des caprices. Ainsi, le poste de télévision de l'édition de 1937, machine rarissime à l'époque, devient par erreur une télévision couleur avec beaucoup d'avance dans l'édition de 1943 ! Certes, le principe de la télévision couleur existait, et il avait même été exposé par un ingénieur... écossais. Collaborait-il avec Wronzoff ? Rien ne le dit. Le poste de télé repasse d'ailleurs sagement en noir et blanc en 1965.

CI-DESSOUS
La modernité jusque dans l'urgence... Évidemment, l'adoption, en 1966, par les pompiers anglais de service d'un camion-pompe Dennis enlève un peu de poésie à la séquence !







Hergé réalise cette illustration en 1969 pour l'agence publicitaire Dechy. Un hommage aux premiers pas de l'homme sur la Lune.

Objectif Lune, On a marché sur la Lune

Armstrong pris de vitesse !

Première œuvre majeure d'anticipation pour le neuvième art, le diptyque lunaire illustre les capacités visionnaires d'Hergé, dix-neuf ans avant que trois hommes s'illustrent en posant le pied sur la Lune…

PAR HUBERT D'ALVERNY, GUILLAUME EVIN ET JEAN-PIERRE SACCANI

Le voyage sur la Lune est sans aucun conteste le plus extraordinaire récit d'Hergé. Il se situe, chronologiquement, entre *Le Pays de l'or noir* et *L'Affaire Tournesol*. Dans l'héritage de Jules Verne (*De la Terre à la Lune*, 1865) et de Georges Melliès (*Le Voyage dans la Lune*, 1902), elle est la première œuvre d'anticipation majeure pour le neuvième art. L'aventure lunaire débute le 30 mars 1950, lors de la publication de la première planche dans le journal *Tintin*. Tintin et ses amis vont marcher sur la Lune dix-neuf années avant les astronautes Michael Collins, Neil Armstrong et Buzz Aldrin !

Le voyage de la fusée de Tournesol était prévu pour durer quatorze jours, soit toute une durée de jour lunaire. Il laissera les lecteurs du journal *Tintin* goûter un suspens de trois années, du 30 mars 1950 au 16 décembre 1953 avant d'être publié sous forme d'albums en 1953 (*Objectif Lune*) et 1954 (*On a marché sur la Lune*). Durant cette période, Hergé connaîtra de longs moments de fatigue, interrompant à plusieurs reprises la parution hebdomadaire…

Pour mener à bien la «mission Lune», Hergé s'inspire du livre *L'Astronautique* d'Alexandre Ananoff et des travaux du scientifique allemand et américain Wernher von Braun. Ce pionnier de l'astronautique joue un rôle prépondérant dans la conception de la fusée à carburant liquide V2, un missile balistique utilisé vers la fin de la Seconde Guerre mondiale (lire p. 122). Autres conseillers emmenés dans l'aventure spatiale : Bernard Heuvelmans, un ami d'Hergé du *Soir*, qui œuvra aussi sur *L'Étoile mystérieuse*, *Le Temple du Soleil* et *Tintin au Tibet*, et toujours le fidèle Jacques Van Melkebeke, chargé d'étoffer l'intrigue. Côté dessins, Bob De Moor est naturellement à la manœuvre, c'est lui qui croque la jeep Willys de la couverture, en oubliant de dessiner le volant. Préfigurant ainsi les concept-cars actuels, tels la Google Car…

À l'époque, l'état d'apesanteur n'a jamais été éprouvé. Par aucun être vivant. Milou fut donc un véritable pionnier, s'étant donc envolé neuf années avant Laïka, la chienne du programme spatial soviétique, premier être vivant à être mis en orbite autour de la terre, à bord du Spoutnik 2 le 3 mars 1957. À l'époque, les systèmes de propulsion dans le vide intersidéral font l'objet de calculs mathématiques, mais aucune expérience scientifique in situ n'a encore été réalisée. La résistance des matériaux et du corps humain à un environnement dépourvu de pression atmosphérique et de protection face aux rayons solaires, relève du pari. L'existence de radiations, de chaleur, d'eau, de son : autant d'inconnues dans l'équation qu'Hergé aura à résoudre lorsqu'il lance Tintin dans cette aventure. Il y répond à sa manière : avec de la science et beaucoup d'imagination.

Couverture de *L'Astronautique*, le livre dont s'est beaucoup inspiré le père de Tintin.

1/La fusée X-FLR6, un doux rêve

Fasciné par la rapidité des progrès scientifiques, Hergé se veut prophétique quand il expédie son héros sur la Lune au début des années 1950. Car, en ce temps-là, une quinzaine d'années avant la mission Apollo 11, un voyage lunaire relève toujours de la science-fiction. Reste cependant à fournir à Tintin le mode de locomotion adéquat pour fouler le sol du seul et unique satellite naturel de la Terre.

Pour son diptyque (*Objectif Lune, On a marché sur la Lune*) qui rappelle celui de Jules Verne (*De la Terre à la Lune, Autour de la Lune*), l'auteur belge s'est abondamment documenté. Il a dévoré *L'Astronautique* d'Alexandre Ananoff, *Notre amie la Lune* de Pierre Rousseau, *Entre ciel et terre* d'Auguste Piccard et *L'Homme parmi les étoiles* de Bernard Heuvelmans, dit «Bib», zoologue de formation. Il s'est aussi inspiré de deux ouvrages grand public avant-gardistes : *L'Humanité devant la navigation interplanétaire* d'Albert Ducrocq et *La Conquête de l'espace* du duo Willy Ley-Chesley Bonestell. Enfin, il a rencontré quantité d'experts dont Louis Brouwet, chef du service incendie à la Régie des voies aériennes de Bruxelles, ou encore Max Hoyaux, chef du centre de recherches atomiques à Charleroi.

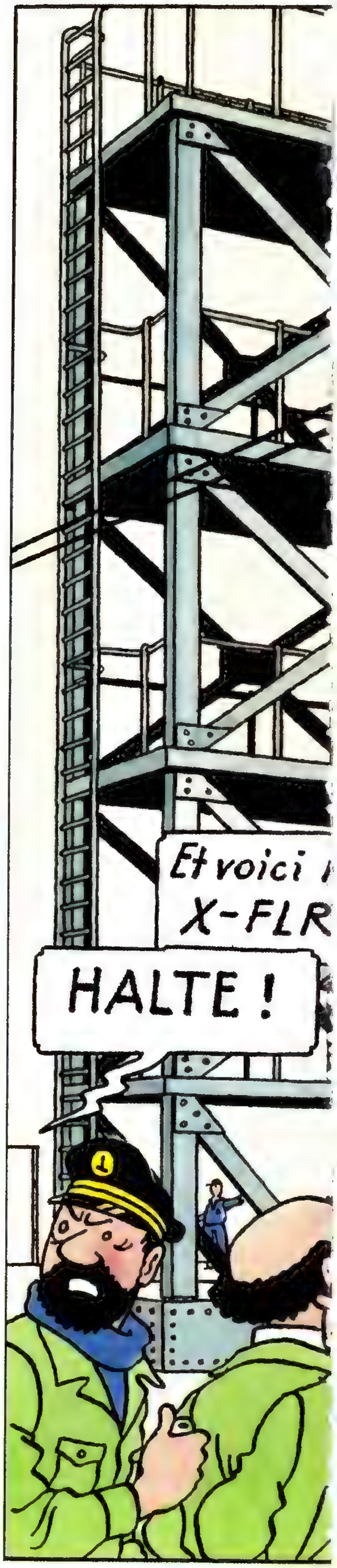
Entre réalisme et fantaisie

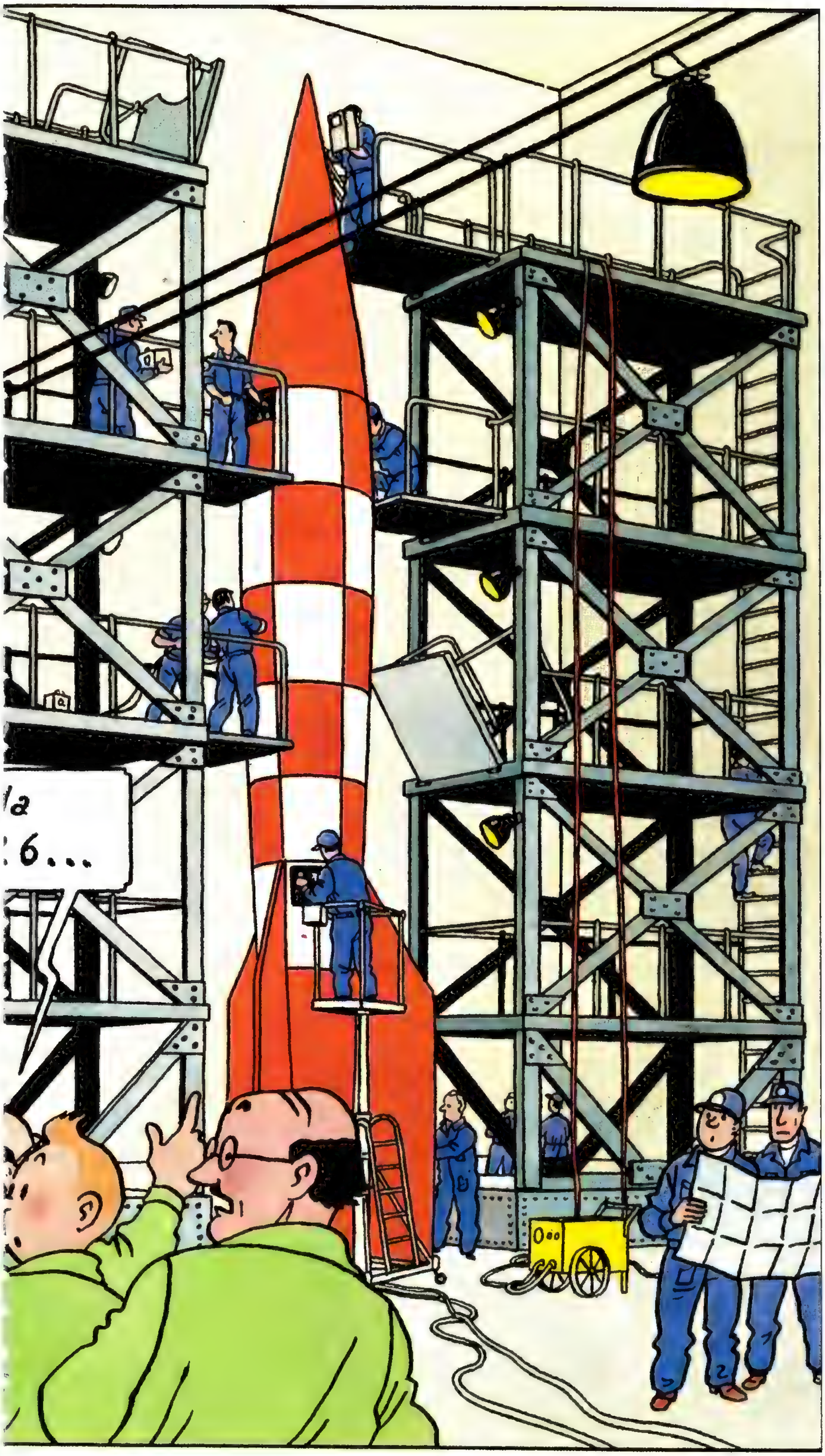
Abreuvé aux meilleures sources, Hergé est prêt à concevoir les plans imaginaires de sa fusée à propulsion atomique dans laquelle embarqueront ses personnages. Ce sera la fameuse X-FLR 6 à damier blanc et rouge ! Un clin d'œil pertinent à une technique employée par les ingénieurs de la NASA qui, grâce à cette figure géométrique, étaient capables lors du décollage d'un de leurs engins d'observer ses basculements et son roulis par rapport à l'axe de sa trajectoire.

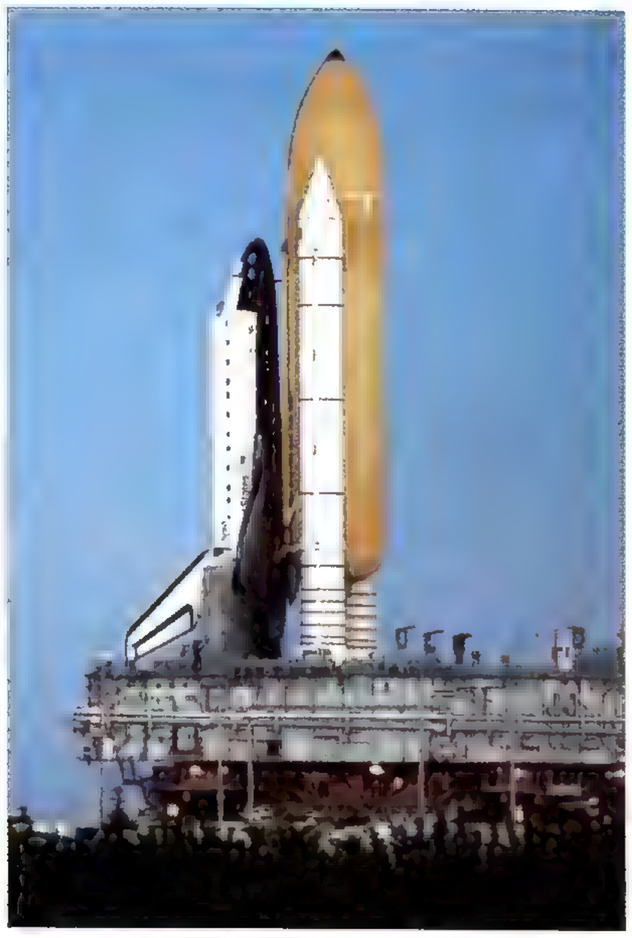
Dessinée par Bob De Moor, le bras droit d'Hergé, la fusée a fière allure sur papier quand on la découvre en page 15 de l'album *Objectif Lune*. Cette seule page lui a demandé près d'un mois de travail du fait des perspectives et des lignes de fuite ! Perfectionniste, Bob De Moor a exigé de faire fabriquer une maquette du poste de pilotage par un autre assistant d'Hergé, Arthur Van Noeyen, avec la bénédiction du Français Ananoff. Celle-ci est entièrement démontable. Ce qui permet à toute la petite équipe des Studios Hergé de peaufiner les décors intérieurs.

Si la silhouette de la fusée «Tournesol» rappelle grandement les sinistres missiles balistiques V2 des nazis, conçus par Werner von Braun entre 1939 et 1942, on relève toutefois quelques fantaisies propres à une fiction. Pour ajouter au spectaculaire de sa BD, Hergé n'hésite pas à la faire décoller en pleine nuit afin de jouer du contraste entre le rouge flamboyant de l'appareil et le ciel d'un noir d'encre. Ce qui scientifiquement n'est pas crédible. De même, il paraît invraisemblable que des espions à la solde d'une puissance étrangère la détournent en plein vol en prenant le contrôle du radioguidage. Enfin, il fait atterrir son précieux joujou sans encombre et d'un seul tenant, alors que les Américains en 1969 ne récupéreront de l'aventure Apollo 11 que le module de commande, soit un tout petit cône. Mais cela n'empêchera pas *On a marché sur la Lune* d'être, six ans après sa parution, l'un des trois albums «millionnaires» de la saga Tintin.

Le missile balistique V2 de Werner von Braun, conçu entre 1939 et 1942. Ses lignes rappellent celle de la fusée «Tournesol».







Toujours plus haut, toujours plus loin

Depuis *Objectif Lune*, de (vraies) fusées décollent également à la verticale. Atlantis (photo du haut), qui est accrochée à ses propulseurs, et plus récemment la New Shepard de Blue Origin (ci-dessus), développée par Jeff Bezos, le fondateur et actuel PDG d'Amazon. Le nouvel objectif de la conquête spatiale aujourd'hui est de se mettre en route pour coloniser la planète Mars !

2/Le plausible voyage dans l'espace

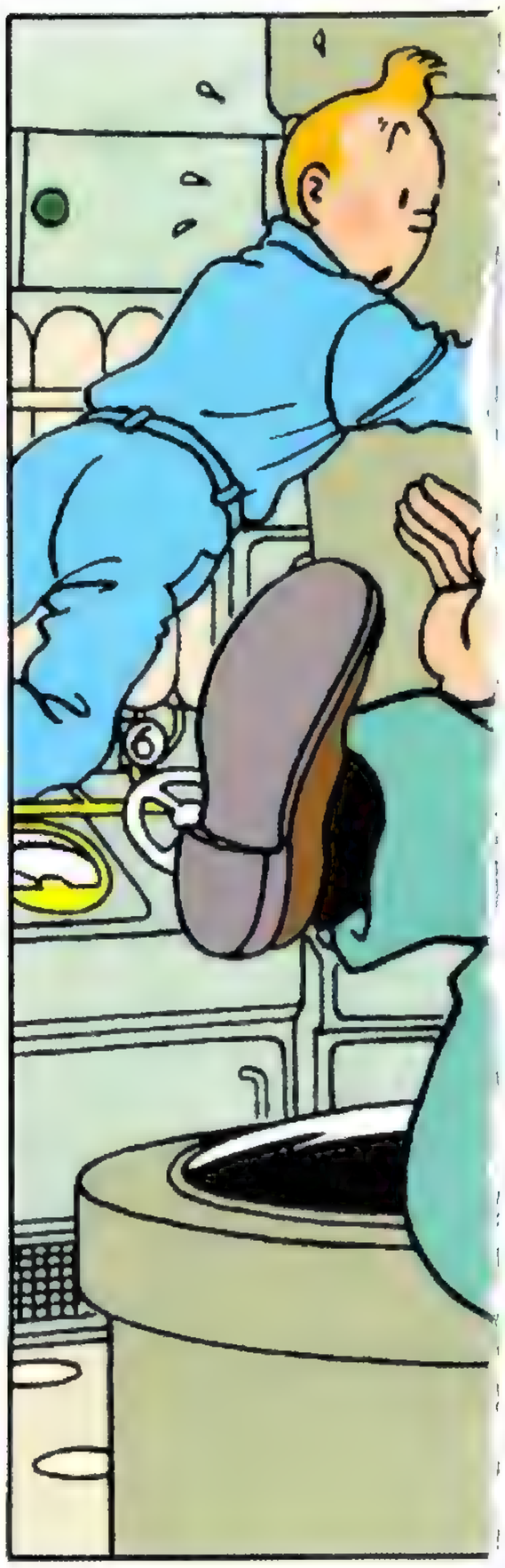
Si les trois spationautes de la mission Apollo 11, Neil Armstrong, Edwin Aldrin et Michael Collins, ont lu les aventures lunaires de Tintin et de ses acolytes, les premiers hommes à avoir véritablement marché sur la Lune n'ont pas dû être très surpris. C'est qu'Hergé, presque vingt ans auparavant, avait tout compris des subtilités d'un voyage dans l'espace. Sa description de la vie quotidienne à bord de sa fusée à damier rouge et blanc s'est révélée parfaitement plausible.

Lors du décollage, Tintin, Haddock et le reste de l'équipage sont allongés à plat ventre sur leur couchette incurvée, coudes repliés, afin d'amortir au mieux l'accélération du départ (probablement 2 G, soit deux fois l'accélération de la pesanteur). Le dessin d'Hergé reproduit là fidèlement l'une des photos de *L'Astronautique* d'Alexandre Ananoff, lequel avait compris que la station debout pendant l'envol de la fusée provoquerait un brusque afflux du sang vers le bas du corps, entraînant un risque de lésions graves.

Quand Dupont annule les effets de la «pesanteur artificielle», dixit Tournesol, en désactivant malencontreusement avec sa canne le moteur atomique, Tintin et ses amis se mettent instantanément à flotter dans la cabine de pilotage comme les spationautes d'une station spatiale internationale. Ce qui n'est pas absurde quand on sait que la fusée d'Hergé se trouve alors à quelque 20 000 kilomètres de la Terre, échappant ainsi à la gravité. Même phénomène lorsque le whisky du capitaine sort de son verre. Faute d'accélération constante, le liquide alors forme une boule insaisissable (phénomène de la tension superficielle qui colle les molécules d'eau), qui se met à voleter dans l'habitacle.

Une incroyable précision

L'album *On a marché sur la Lune* se montre enfin d'une étonnante précision au sujet de la durée du voyage Terre-Lune effectué par Tintin. Baxter, au centre de contrôle, chiffre celle-ci à 4 heures. Et d'après les spécialistes, elle serait très exactement de 4 heures 1 minute et 34 secondes. Chapeau l'artiste ! L'auteur a également imaginé des casques transparents pour que le lecteur puisse identifier les personnages de face et de dos. Mais ceux-ci ressemblent surtout à des scaphandriers. Et c'est oublier que les spationautes ont besoin de casques munis de filtres pour atténuer l'intensité du rayonnement solaire. Hergé s'est enfin amusé à transformer Haddock en satellite d'Adonis, un astéroïde découvert par un astronome belge en 1936, que Tournesol reconnaît en une fraction de seconde en scrutant son télescope. Or, dans les années 1950, non seulement personne n'est en mesure de distinguer d'un coup d'œil cette grosse masse rocheuse dérivant dans l'espace, mais, autre détail d'importance qu'Hergé ignorait, Adonis évolue à des millions de kilomètres de la Lune. Si bien que si l'on admet que la fusée et l'astéroïde ont une vitesse relative nulle (la première suit sa trajectoire, la seconde est sur son orbite), leur rencontre relève tout simplement du miracle.



EN HAUT
Hergé s'est inspiré de ce prototype de couchette tiré du livre d'Ananoff. Aujourd'hui, pour le décollage, les astronautes sont couchés sur le dos.

CI-CONTRE
Tintin est prêt à décoller. *Objectif Lune*, planche 58.

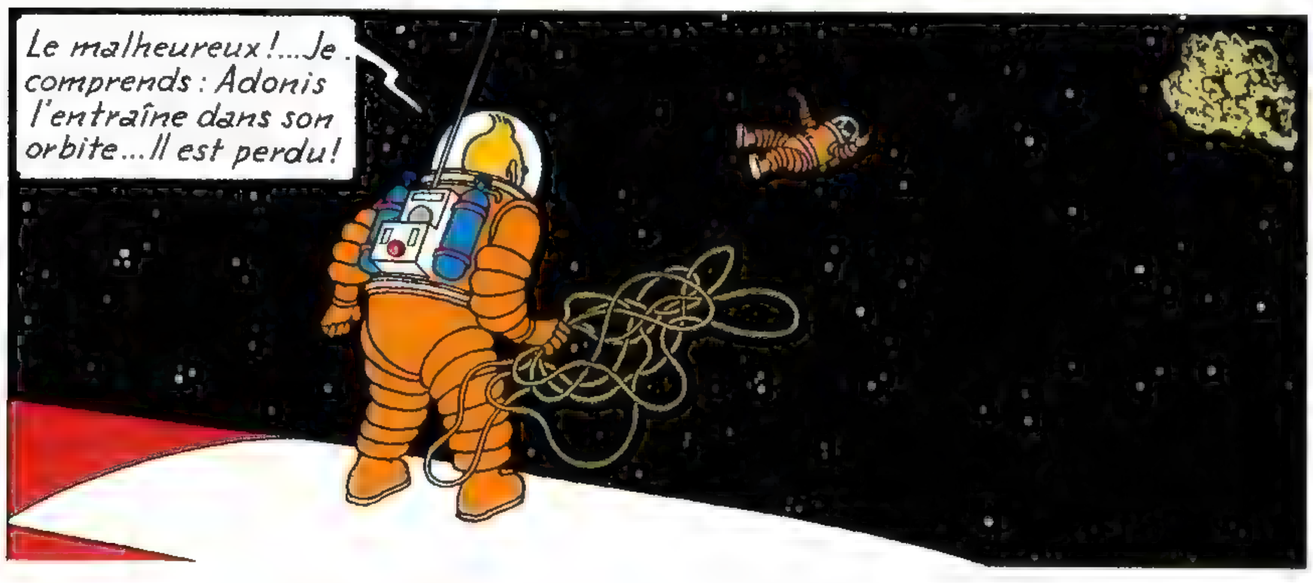
Malheureux ! voyez ce que vous avez fait !... Vous avez coupé le moteur atomique qui, par l'accélération constante qu'il imprimait à notre fusée, créait à l'intérieur une sorte de pesanteur artificielle . . .

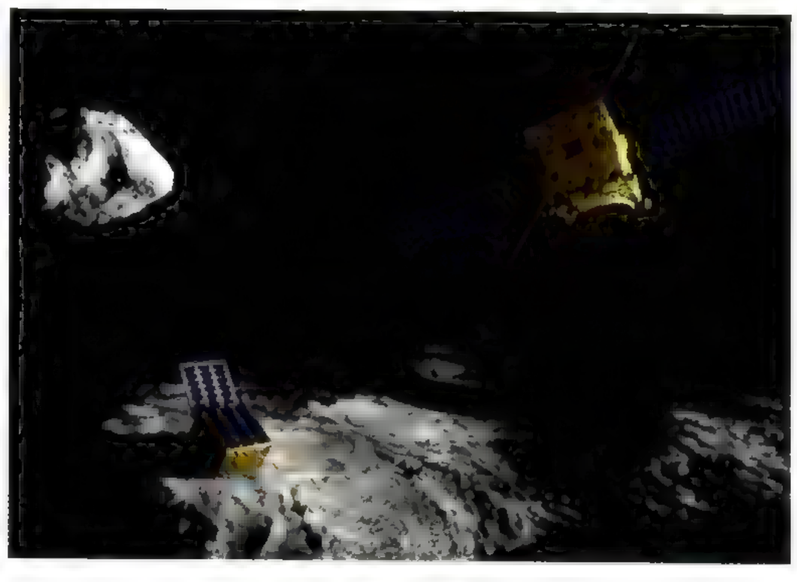
Dupont provoque une catastrophe de plus en coupant le moteur atomique. Résultat : il a supprimé la pesanteur artificielle qui régnait dans la fusée. (*On a marché sur la Lune*, planche 4).

Adonis, si proche de la Terre...

Adonis fut l'un des premiers astéroïdes frôlant la Terre à avoir été observé. Baptisé du nom du jeune et beau chasseur aimé d'Aphrodite dans la mythologie grecque, Adonis mesurerait approximativement un kilomètre de diamètre. Il gravite autour du Soleil en un peu plus de deux ans et demi.

Deuxième astéroïde de la catégorie Apollon (1862) à être découvert, Adonis a été perdu jusqu'en 1977 où il a été redécouvert par Charles T. Kowal. Il est prévu qu'Adonis passe à moins de 30 millions de kilomètres de la Terre six fois durant le XXIe siècle. Son passage le plus proche est prévu en 2036 : il ne sera qu'à 5,3 millions de kilomètres.





D'Adonis à Philae (à droite), un atterrisseur transporté à 510 millions de kilomètres de la terre par la sonde spatiale Rosetta.

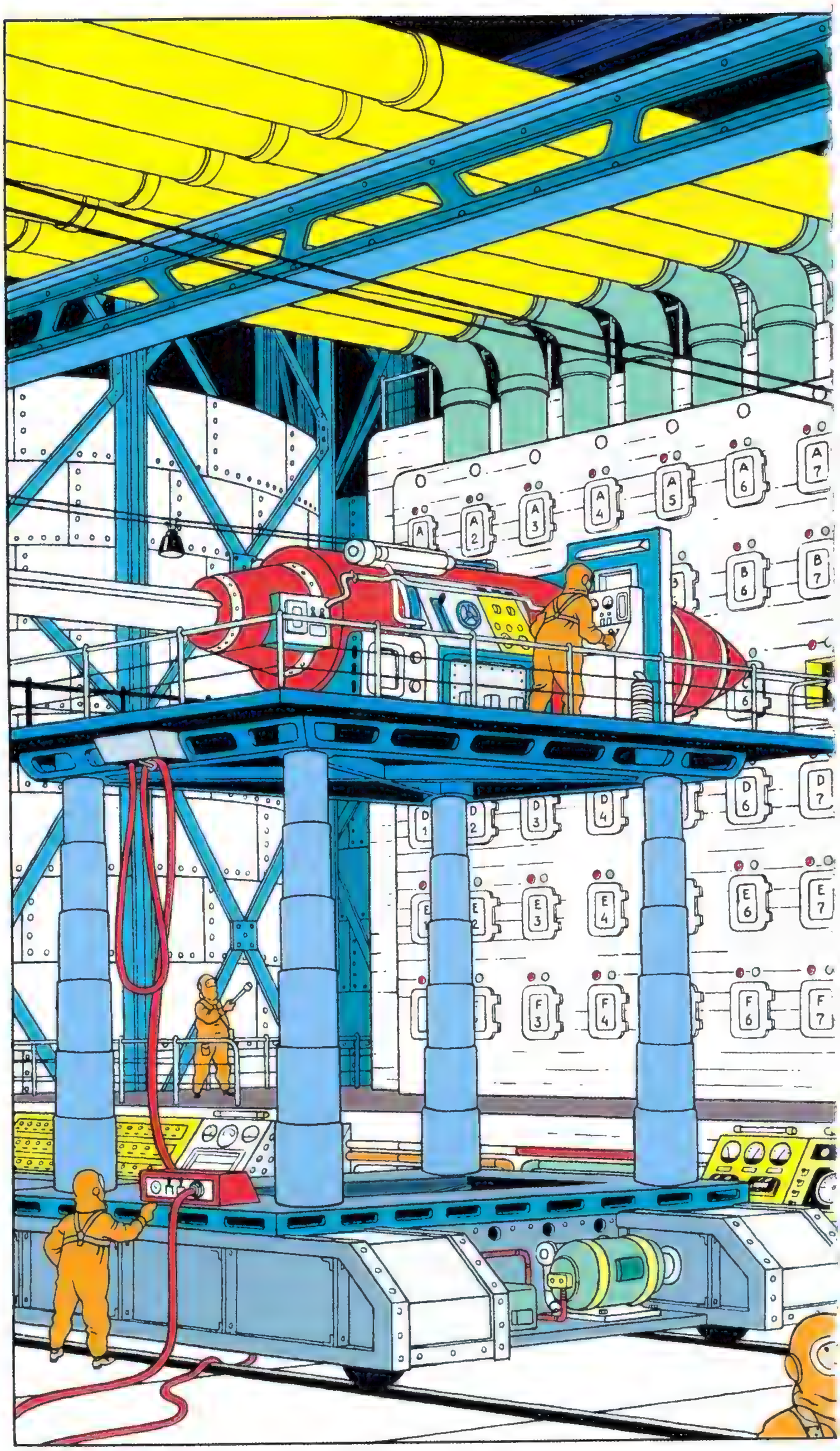
3/Le moteur atomique : bravo !

En 1953-1954, Hergé ne se contente pas de décrocher la lune pour Tintin. Le génial Belge donne à son aventure spatiale le vernis scientifique indispensable qui fait de ce double album l'un des meilleurs de toute la série. De la fabrication du plutonium à la mise au point de la pile atomique, la combustion n'a bientôt plus de secret pour l'auteur. Selon les plans du Pr Tournesol, qui a de toute évidence repris à son compte les conclusions de l'astronaute Alexandre Ananoff (*L'Astronautique*, 1950), sa fusée X-FLR 6 est dotée de deux moteurs : l'un chimique, dit auxiliaire, et l'autre, atomique.

Le premier fonctionne au décollage. Développant une vitesse de 10,9 kilomètres par seconde, il permet à l'engin de se soustraire à la puissante gravitation de la Terre. Ce moteur auxiliaire procède par poussée constante, c'est-à-dire que l'accélération ne cesse d'augmenter jusqu'à atteindre son point culminant. Au bout de cinq minutes de vol, à environ 800 kilomètres du sol, le second moteur prend le relais. Une altitude, loin d'être choisie au hasard par l'équipe du professeur. À une telle hauteur en effet, le moteur atomique ne risque pas de contaminer la Terre. Pourquoi ? Parce que ce seuil de 800 kilomètres correspond à «l'altitude de satellisation» à partir de laquelle la chute sur Terre prend au moins mille ans. Or, un millénaire, c'est la durée nécessaire pour éradiquer la radioactivité générée par le réacteur nucléaire à uranium.

Une leçon de physique

Le moteur atomique est plus endurant. Il pousse plus longtemps. Il permet d'atteindre la vitesse de 6 mètres par seconde (l'accélération exprime la manière dont la vitesse se modifie dans le temps). Lors de la visite des installations du centre de recherches de Sbrodj dans *Objectif Lune*, l'ingénieur Frank Wolff, l'assistant de Tournesol, n'a pas épargné à ses interlocuteurs, Tintin et le capitaine Haddock, la composition exacte de la pile atomique, le cœur du système de propulsion de la fusée : «Elle est constituée d'énormes blocs de graphite dans lesquels courent des tubes d'aluminium. Des barres de cadmium [...] plongent dans cette masse, elle-même entourée d'une épaisse carapace de



L'ingénieur Wolff, l'assistant du professeur Tournesol, explique le fonctionnement de la pile atomique (*Objectif Lune*, planche 13).

A 8
B 8
C 8
D 8
E 8
F 8
Et voici la pile atomique, constituée par d'énormes blocs de graphite dans lesquels courent des tubes d'aluminium. Des barres de cadmium, que vous apercevez là, tout au-dessus, plongent dans cette masse, elle-même entourée d'une épaisse carapace de béton. Quant à ces grosses canalisations, là-haut, elles amènent l'eau nécessaire au refroidissement de l'appareil...
C'est inouï!... C'est formidable!...

Nous nous trouvons ici dans les bâtiments du laboratoire central où l'on transforme l'uranium naturel, qui nous arrive sous la forme de minces barres de métal, en plutonium... C'est ce plutonium qui servira à propulser la fusée du professeur Tournesol...

Sacré Tournesol ! Il préconise le plutonium, matière dangereuse s'il en est ! Mieux vaut utiliser l'uranium, en évitant de le ramener sur Terre.

béton. Quant à ces grosses canalisations, là-haut, elles amènent l'eau nécessaire au refroidissement de l'appareil». Élémentaire, non ?

L'un des avantages du moteur atomique réside dans sa combustion «économique», en étant moins gourmand en fluides. Dans l'atmosphère, un avion à réaction se sert de l'oxygène de l'air pour brûler le kérosène. En revanche, dans l'espace, une fusée doit tout embarquer : son carburant et son comburant, puisque tout là-haut l'oxygène fait défaut. D'où l'idée d'équiper le moteur de la fusée «Tournesol» d'un réservoir d'hydrogène. La formule sera réellement testée avec succès par la NASA dans les années 1960 dans le cadre de son programme NERVA (Nuclear Engine for Rocket Vehicle Application).

Le moteur de la X-FLR 6 permet surtout de délivrer la plus forte «impulsion spécifique», l'ISP en langage scientifique, soit la force exercée par la fusée en fonction de la quantité de carburant consommée par unité de temps. Soit encore le temps durant lequel l'éjection d'1 kg de matière générera une poussée de 9,81 newtons. Plus l'ISP demeure élevée, plus le moteur est efficace. Généralement, celle d'un moteur chimique n'excède pas 400 secondes tandis que celle d'un moteur atomique frôle les 860 secondes.

Concrètement, pour maximiser son ISP, le moteur conçu par Hergé parvient à émettre la température la plus élevée possible (grâce au réacteur nucléaire qui produit le plutonium logé dans la pile) au moyen du gaz dont la masse moléculaire est la plus petite possible, en l'occurrence l'hydrogène. Par sécurité, Tournesol aurait pu tout aussi bien manier de l'uranium 235 enrichi et non du plutonium, très dangereux.

4/La vie sur la Lune : rester crédible

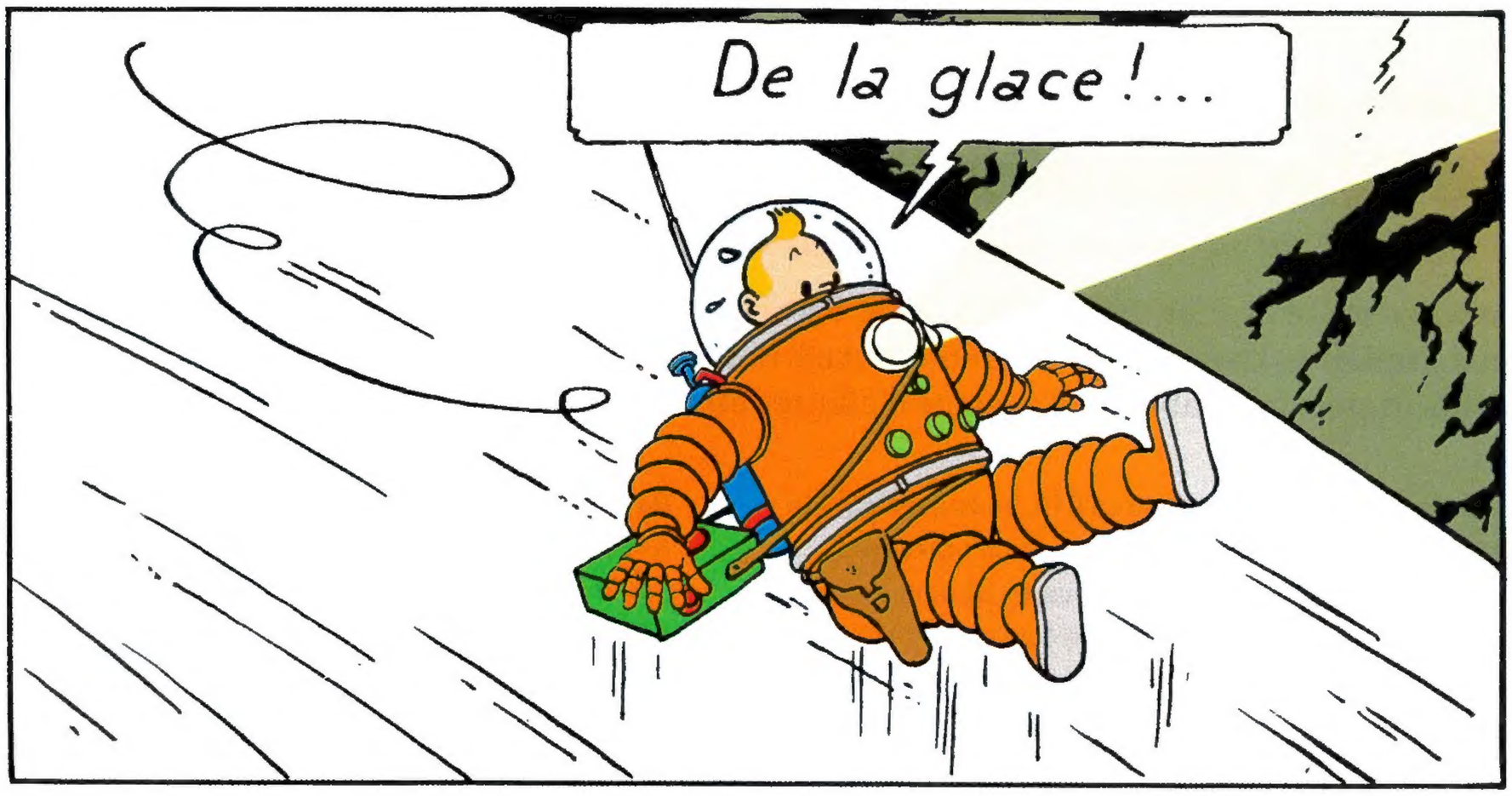
Parce qu'il s'est montré scrupuleux sur les détails réalistes tout au long de son voyage spatial, Hergé n'allait pas subitement tout gâcher en faisant alunir sa fusée à la moitié de l'album *On a marché sur la Lune*. Quand Tintin descend précautionneusement les échelons de l'engin (page 25), posé au milieu du Cirque Hipparque, Hergé prête à son héros une phrase solennelle du même acabit que celle que prononcera Neil Armstrong en 1969. Le reporter à la houppe dit en effet : «J'ai fait quelques pas !... Pour la première fois sans doute dans l'histoire de l'humanité, ON A MARCHÉ SUR LA LUNE !», là où l'astronaute américain déclarera à l'attention des quelque 450 millions d'auditeurs qui suivaient l'événement, l'oreille collée à leur radio : «C'est un petit pas pour un homme, un bond de géant pour l'humanité.» Comment représenter le sol lunaire et son paysage là où nul être humain n'a encore posé le pied ? Pour le dessinateur, l'affaire est délicate. Surtout, rester crédible. Voilà pourquoi il prend soin de peindre un ciel tout noir, puisqu'il n'y a pas d'atmosphère, et de dessiner en arrière-plan un relief accidenté, vestige des chutes continuelles de micrométéorites. Hergé n'oublie pas non plus d'intégrer dans son scénario la faible gravité sur la Lune (poids divisé par six environ). Les Dupondt peuvent bien effectuer un drôle de pas de deux en bondissant de plusieurs mètres. Leur numéro de voltige préfigure au fond le célèbre saut qu'effectuera l'astronaute américain John W. Young au printemps 1972 lors de la mission Apollo 16.

Hergé prend le soin de peindre un ciel tout noir puisqu'il n'y a pas d'atmosphère dans l'espace.

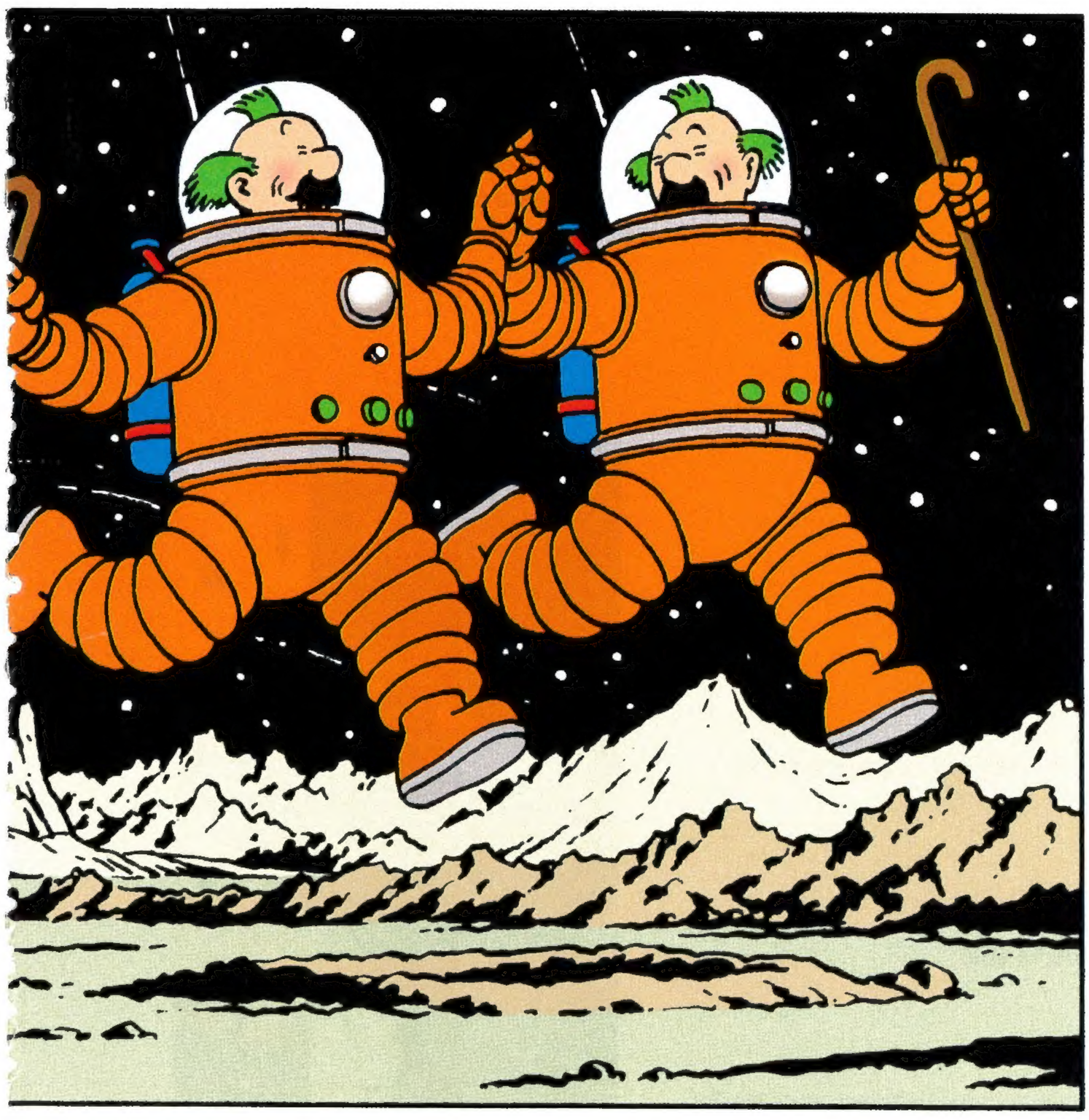
Une rafale de météorites

Quid aussi de la Terre ? Comment la montrer ? Hergé commet là une petite erreur, aisément pardonnable. En principe, depuis le centre de la face visible de la Lune, le globe terrestre doit apparaître en point fixe (à quelques degrés près), quasiment au zénith. Or, il surgit en haut à gauche de la planche page 23. D'autres points sont contestables : le char et la météorite. Une météorite s'écrase sur la Lune en déversant une pluie de projectiles «semblables à des balles de fusil». Comment imaginer que Tintin et Haddock puissent survivre à un tel phénomène ? Ou bien faut-il admettre que leurs scaphandres sont blindés...

Quant au char, celui livré en kit puis déployé dans la bande dessinée ressemble à un char d'assaut blindé dont on aurait simplement ôté le canon. Sur Terre, ce mastodonte pèserait entre 20 et 50 tonnes. Soit nettement plus que les 14 tonnes embarquées par les missions Apollo des années 1960. Peut-être Hergé



Vue de la terre, la Lune est constellée de zones d'ombre, longtemps prises pour des mers. Mais si eau il y a, elle est vraisemblablement sous forme de glace (*On a marché sur la Lune*, planche 36).



La gravité sur la Lune est faible : les Dupondt effectuent un vrai pas de deux et en profitent pour franchir les crevasses allègrement (*On a marché sur la Lune*, planche 30).

n'a-t-il pas osé concevoir le LRV, le véhicule lunaire à la fois ultraléger et ultrarésistant de Boeing – construit à l'été 1971 pour les besoins de la mission Apollo 15 –, pensant que ses lecteurs lui reprocheraient de telles fantaisies ?

Et l'eau, alors ? Le satellite de la Terre en contient-il ? Au milieu du XX^e^ siècle, aucun scientifique ne sait trancher la question. Tous les cratères ou zones plus sombres composant sa surface avaient été nommés «mers» par l'astronome Michael Florent van Langren, avec les moyens d'observation du XVII^e^ siècle. Mais cet ingénieur-cosmographe belge avait confondu ces taches observées sur la surface de l'astre avec des plans d'eau. Depuis, cette terminologie avait été conservée.

De l'eau sur la Lune ?

Le jésuite italien Giovanni Battista Riccioli leur donne même à la fin du XVII^e^ siècle une dimension poétique en les appelant «mer de la Tranquillité», «mer des Humeurs», «mer de la Fécondité»... Quoi qu'il en soit, les scientifiques des années 1950 s'accordaient cette fois pour écarter l'hypothèse de la présence d'eau sur la Lune.

Qu'importe ! Hergé décide, lui, qu'il y aura de l'eau sur la Lune. Et voilà Tintin dérapant sur une mer de glace au fond d'une grotte découverte par hasard. Ce parti pris scientifique se révèle somme toute logique, car s'il existe de l'eau, elle ne peut exister sous forme liquide à moins de 0 degré. Les connaissances scientifiques de l'époque permettent de savoir qu'il fait très froid dans l'espace. On ignore encore que dans l'univers profond, on frôle le zéro absolu (—273 °C), et que sur la Lune, la température fluctue grandement selon que l'on se trouve au soleil (+150 °C) ou à l'ombre (-100 °C). Mais, même en ignorant cela, il est jugé qu'il fait suffisamment froid sur la Lune pour que l'eau s'y trouve sous forme solide. CQFD ! Hergé n'avait pas tort puisque l'on a découvert il y a peu qu'il existe bel et bien de l'eau sur la Lune, sous forme solide de surcroît, bien qu'il ne s'agisse pas de glace mais plus plausiblement de magma. Une nouvelle fois, l'auteur prouve que son intuition était bonne. Ce qui explique aussi pourquoi ses deux albums «lunaires» ont toujours autant de succès auprès de la communauté des tintinophiles soixante ans après leur parution.

3 questions à...

Anne Wachsmann-Guigon

Avocat à la Cour, associée Concurrence / Antitrust, Linklaters Présidente de la Fondation d'entreprise Linklaters

Créé à Londres en 1838 et en 1973 à Paris, avec 170 avocats et 30 associés, avec 29 bureaux implantés dans 20 pays et 2 600 avocats dans le monde, Linklaters est l'un des plus importants cabinets d'avocats d'affaires au niveau international.

Pourquoi avez-vous souhaité soutenir cette année l'exposition Hergé ?
Linklaters est particulièrement fier de soutenir cette exposition qui sera l'un des événements culturels phare de la rentrée parisienne et la première manifestation dédiée au «9e art» au Grand Palais. Plus qu'un dessinateur, Hergé a créé l'un des plus grands mythes du XXe siècle dont la dimension est mondiale. Cette exposition permettra de comprendre cette icône universelle qu'est Tintin, tout en donnant un éclairage sur l'ensemble de la carrière d'Hergé, sa personnalité, ses maîtres, son style et son univers si particulier.
Par ailleurs, ce nouveau partenariat correspond à une politique volontariste de mécénat artistique et un engagement culturel pérenne initié depuis 2012 par le cabinet. C'est la 4e fois que Linklaters apporte son soutien à une exposition marquante de la scène parisienne et la 3e fois que Linklaters s'associe à la Réunion des musées nationaux – Grand Palais, après les rétrospectives sur Helmut Newton et Niki de Saint Phalle.

En novembre 2015, vous avez créé la Fondation d'entreprise Linklaters, pouvez-vous nous en dire un peu plus ?
Linklaters est un cabinet engagé. Cela fait 20 ans que les collaborateurs du cabinet prennent part à des initiatives *pro bono*. La création de la Fondation consacre une nouvelle étape dans la mise en place de synergies et de méthodes renouvelées d'accompagnement de nos partenaires. La Fondation promeut ainsi ce qui fait l'ADN du cabinet en matière de RSE : l'engagement dans des projets d'intérêt général. Les objectifs de la Fondation s'articulent autour deux piliers :
la pédagogie solidaire visant à lutter contre les différentes formes d'exclusion, l'aide à l'insertion ou à la réinsertion dans l'emploi et l'accompagnement vers l'entrepreneuriat et le mécénat culturel par un soutien à la création artistique, en particulier à l'art contemporain et à la photographie.

Quelles sont vos prochaines actions ?
Nos prochaines actions se concentreront sur le rapprochement entre les deux piliers de la Fondation avec le soutien à des démarches d'éducation culturelle et artistique. Nous soutenons depuis cette année La Fabrique du regard initiée par le BAL, lieu dédié à la photographie – autour de l'éducation à l'image pour des collégiens et lycéens de l'éducation prioritaire – ainsi que La Source, créé par l'artiste Gérard Garouste pour le développement de la créativité artistique de jeunes en situation difficile ou d'exclusion en province. Par son engagement dans la photographie, la Fondation soutient également le Groupe d'Acquisition pour la Photographie (GAP) de la Société des Amis du Centre Pompidou.
Ces nouveaux partenariats permettent à l'ensemble de nos collaborateurs de bénéficier d'une ouverture sur le monde de l'art et de la création en conformité avec nos valeurs d'excellence et d'innovation.

28 septembre 2016 - 15 janvier 2017

Exposition Hergé

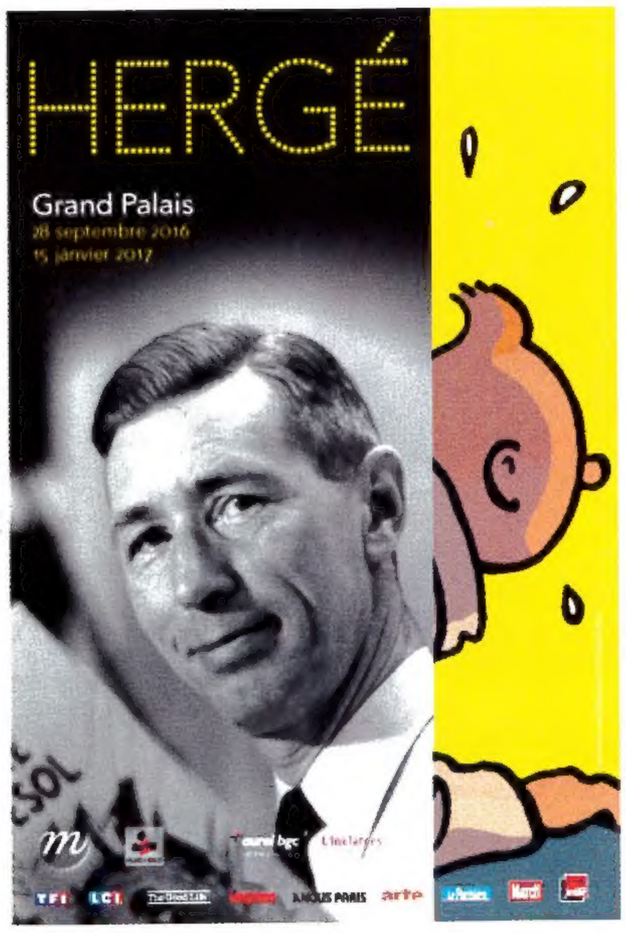
Au Grand Palais à Paris
Galeries nationales – Entrée Champs-Élysées
Square Jean-Perrin – Avenue du Général-Eisenhower – 75008 Paris

Hors vacances scolaires : Tous les jours, sauf mardi, de 10h à 20h (nocturne jusqu'à 22h le mercredi)
Vacances scolaires : Samedi, dimanche, lundi de 10h à 20h - Mercredi, jeudi et vendredi 10h à 22h. Fermé le 25 décembre.
Fermetures anticipées : à 19h le jeudi 29 septembre ; à 18h les samedis 24 et 31 décembre.
Nuit Blanche : le samedi 1er octobre, gratuité de 20h à minuit.

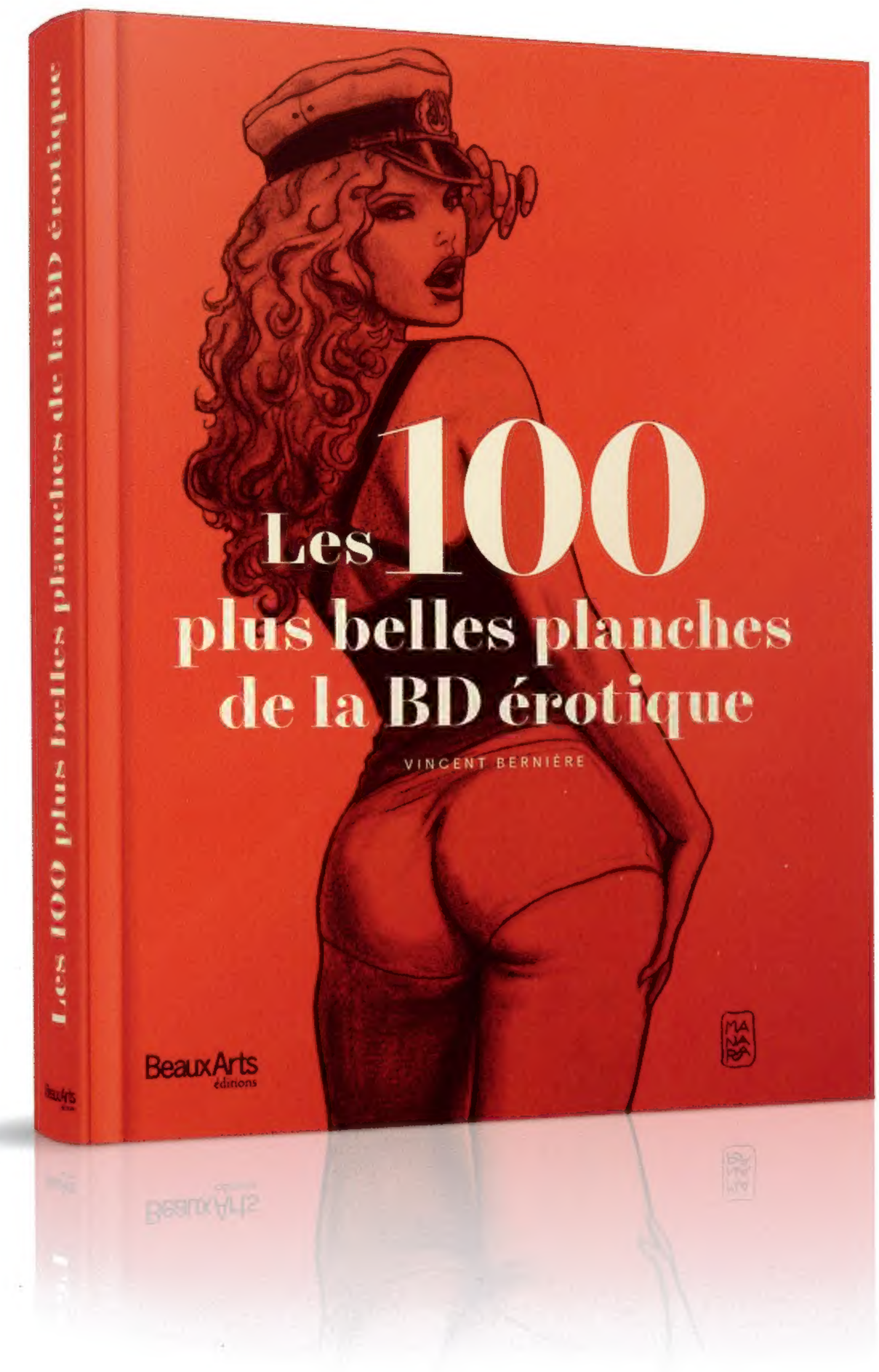
Normal : 13 € - **16-25 ans :** 9 € - **Gratuit pour les moins de 16 ans.**
Tribu (4 personnes dont 2 jeunes 16-25 ans) : 35 €

Exposition organisée par la Réunion des musées nationaux - Grand Palais en collaboration avec Le Musée Hergé

L'exposition bénéficie du soutien d'Aurel BGC, Mécène d'honneur, de Linklaters et de Nexity.



C'est formidable !

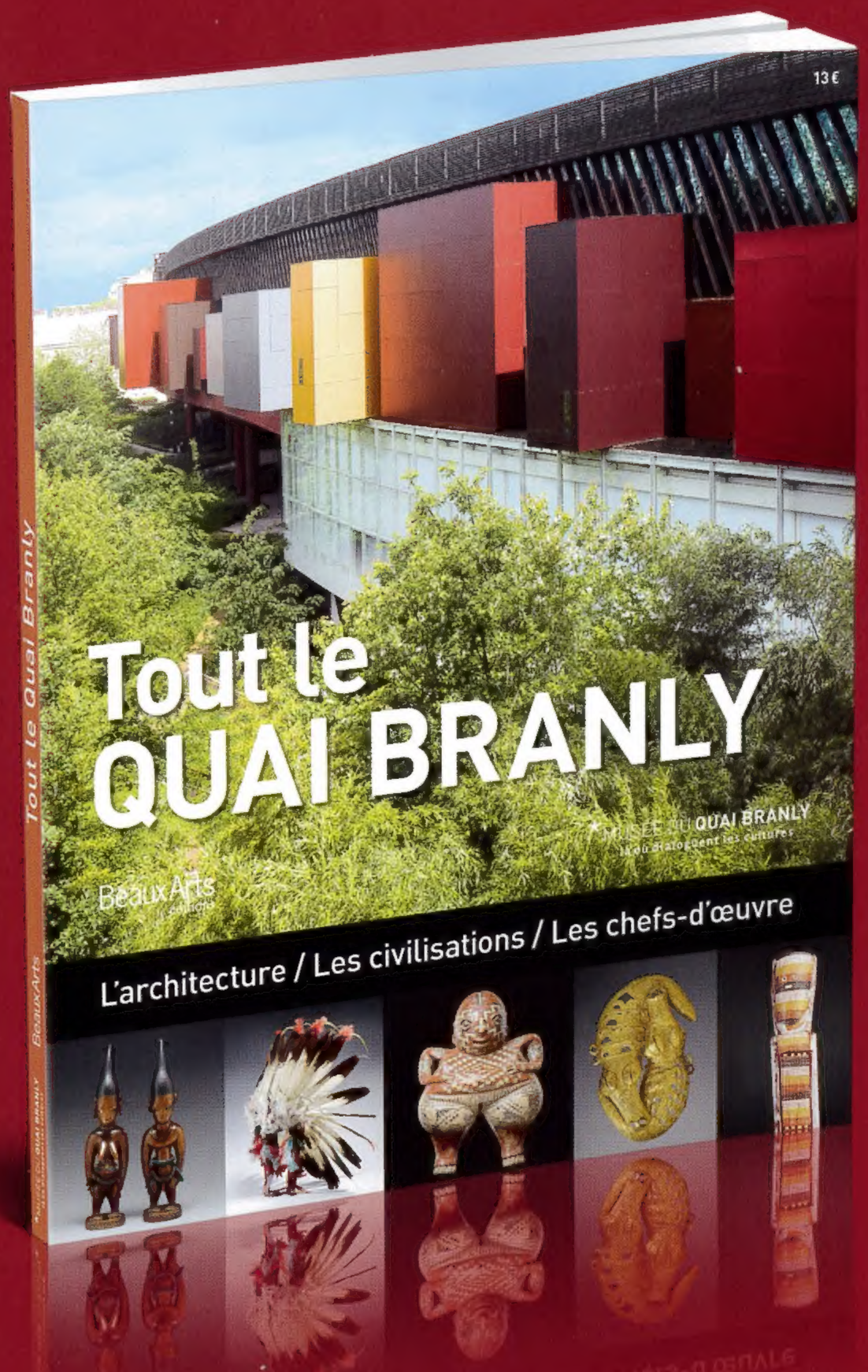


34.50 €
24.5 x 32 cm
216 pages

En vente en librairie et sur www.beauxartsmagazine.com

BeauxArts éditions

10 ANS DE QUAI BRANLY


13 €
Tout le QUAI BRANLY
MUSÉE DU QUAI BRANLY
Les arts et les civilisations dialoguent
BeauxArts
L'architecture / Les civilisations / Les chefs-d'œuvre

132 PAGES
23 X 30 CM
13 €

L'ARCHITECTURE - LES CIVILISATIONS - LES CHEFS-D'ŒUVRE

BeauxArts
éditions

En librairie et sur www.beauxartsmagazine.com